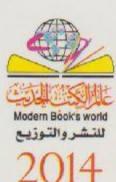
التجريب في الرواية العربية المعاصرة

دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة



2014

الدكتور عبد العزيز ضويو

المغرب

التجريب

في الرواية العربية المعاصرة

دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة

الدكتور

عبد العزيز ضويو

المغرب

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2014

الكتاب

التجريب في الرواية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة

تأليف

عبد العزيز ضويو

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 294

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/7/2652)

ISBN 978-9957-70-774-3

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
1- تقديم	129
2- عن ترهين السارد الأول	130
3- منطق تشكيل المادة الحكائية	133
4- تنوع البنى الخطابية	143
4-1- صيغ الوصف	143
4-2- الصيغ الخطابية الإيهامية	150
4-3- تمظهرات صيغ الحوار الداخلي	155
5- خصوصيات اللغة السردية	159
.II- اشتغال الزمن الحكائي	164
- التجزيء السردي : قضايا زمنية	164
2- تمظهرات الزمن الحكائي الداخلي	169
2-1- الترتيب الزمني للمادة الحكائي	169
2-2- عن الإيقاعات الزمنية الداخلية	174
2-3- صيغ التواتر الزمني	178
III- العلاقات النصية الداخلية	182
1- صيغ الانشطار المرآوي	183
1-1- صيغة الانعكاس التخييلي	183
1-2- صيغة انعكاس التلفظ	189
2- العبورات النصية	192
2-1 العمليات التناظرية الصغرى (المتماثلات)	192
2-1-1- التناظر التكراري	192
2-1-2- الترادف التقريبي	195
2-2- العمليات التناظرية الكبرى (المتغايرات)	196
خلاصة	198

تقديم

ما زال البحث في قضايا الكتابة الروائية العربية، في حاجة إلى تراكم نقدي يواكب بعمق انخراطها، منذ ثلاثة عقود، في تجربة صياغة روائية جديدة لعوالمها التخييلية. وتسعى هذه الدراسة، دون ادعاء تقديم إجابات كافية، إلى المساهمة في توسيع البحث في هذا المجال من خلال دراستها لاشتغال 'المحكي' في نماذج روائية حديثة. لذلك، فهي تحاول بلورة فرضيتها ضمن مقاربة تحليلية لمستويات نصية مختلفة، تتلمس فيها احتضانها لتمثلات التجديد والتجريب.

والحال أنه بقدرما يفرز التراكم الروائي العربي الجديد أشكالا روائية تحديثية، بقدرما تتعقد عملية اختيار نماذج سردية تمثله. على أننا، إذ نثبت كون أغلبية النصوص الروائية، التي صدرت عن وعي إبداعي جديد تظل ملائمة لمشروع المقاربة الحالية، لا نرى أن دواعي اختيار النماذج المدروسة يعود إلى نزوع معياري تفضيلي، بل إننا أمام ضرورة الاختيار نقترح ثلاثة نماذج روائية تنتمي لفترة زمنية، نفترض أن الكتابة الروائية العربية عمقت خلالها نزوعها إلى التجريب. وقد حصرنا المتن في ثلاث روايات، نظرا لحداثتها وتنوع قضاياها، وارتباطها بمؤلفين راكموا تجارب روائية تتمايز في طرق كتابتها؛ وهو ما يساعد على توسيع دائرة القضايا التي تطرحها 'المحكيات' الحديثة. ويتعلق الأمر برواية المسافات لإبراهيم عبد المجيد (1983)، ورواية ترابها زعفران لإدوارالخراط (1985)، ورواية مجمع الأسرار لإلياس خوري (1994).

وتتوزع هذه الدراسة خمسة فصول، يقدم فصلها الأول تأطيرا عاما للفرضية، ولسبل بلورتها نظريا ومنهجيا، حيث ننطلق من كون الرواية العربية الحديثة قد انقلبت على الشكل السردي التقليدي، فانشغلت بتقنيات الكتابة كاستراتيجيات سردية لتكثيف دلالات المضامين. ثم عرضنا جهازا مفاهيميا بصفته، في آن واحد، تحديدا للمرجعية النظرية ولأدوات التحليل. وقد استندنا في ذلك، على سرديات الخطاب المنفتحة على نظريات التلفظ والنص، لما توفره من إمكانات مهمة لمقاربة مستويات نصية متعددة. على أننا ارتأينا أن يكون مقتضبا في عرض الآليات المفاهيمية التي اعتمد عليها التحليل، على اعتبار أن دراسات عديدة سبقته في تفصيل هذه الآليات ابستمولوجيا ونظريا، وإن كنا نرى أن محور العلاقات النصية الداخلية، يقدم أدوات مفاهيمية يندر توظيفها في الدراسات حتى الآن. أما الفصول الثلاثة الموالية، فقد خصصت، تباعا، لمقاربة محكي

كل رواية، حسب التسلسل الزمني لنشرها، وحاولنا تقسيم كل فصل إلى ثلاثة محاور، هي محور الاختيارات السردية، ومحور الزمن الحكائي، ومحور التعالقات النصية الداخلية. بيد أن بلورة النقط التحليلة التفصيلية تخضع للقضايا السردية التي يطرحها كل محور.

أما الفصل الخامس، فيحتضن تركيبا عاما يحاول، بناء على ما أفرزه التحليل من نتائج، كشف الملامح العامة لاشتغال الحكي في الرواية العربية الحديثة. ويتفرع إلى محورين: يقدم الأول أهم الخصائص التي تتقاطع عندها أو تتباين فيها المحكيات الثلاثة قيد المقاربة؛ ويحاول الثاني بلورة مجموعة من الملاحظات حول اشتغال الرواية العربية بشكل عام.

الفصـل الأول

مقدمـات في المنهـج والنظريـة

I- تأطـير الفرضيـة

1- صيـاغة الموضـوع:

غدا مبحث الكتابة الأدبية منذ أواسط القرن العشرين، سؤالا نقديا ملحا يطرح إشكالات عديدة على تنظير وفهم العمل الأدبي؛ فاستحالت الممارسة النقدية مساءلة لطرق كتابة العمل الأدبي، ولتشكلات صيغه التعبيرية. ولعل ظهور مفهوم "درجة الصفر في الكتابة" (بارط (1954) [R.Barthes]، كان إيذانا بهذا التحول العميق. وبداية جدية، بتعبير غيون(1970) [F.Guyon] لتوسيع اسم الكتابة وتجديره في الممارسة النظرية[1].

وإذ ندفع المقاربة الحالية إلى الاستجابة لهذا التحول النقدي، نتصور أن الرواية العربية دخلت، منذ أربعة عقود، في تجربة البحث عن أشكال سردية جديدة، تفاعلا مع التحولات السياسية والاجتماعية داخل الواقع العربي؛ وهي تجربة ترتبط بنشوء وعي إبداعي جديد، أصبح اهتمامه بالشكل عصب تصوره للكتابة السردية. ومن ثم، نفترض أن الشكل الروائي العربي ينبثق، بعبارة ريكاردو(1967) من تحول من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة[2].

والحال أننا نطرح هذه الفرضية في تساوق مع بعض الاستخراجات النظرية حول الرواية العربية؛ حيث إن أغلبية الدارسين العرب يلاحظون انخراط الشكل الروائي العربي، بأشكال وتقنيات جديدة، في تقويض الشكل الروائي الواقعي التقليدي؛ فطرحوا قضايا عديدة ترتبط بالرهانات التحديثية، وسبل مقاربتها. هكذا.. على سبيل المثال، يتساءل أحمد اليابوري (1988) "كيف يتأتى لنا، كذلك في ضوء نفس النقد [النقد العربي القديم] أن نتناول بالتحليل روايات عربية معاصرة متأثرة بتقنيات الرواية العالمية من تداخل مستويات التعبير وتنوع منظورات السرد، وتعدد

---

(1) F.V.R GUYON(1970), Critique du Roman, p.12 . - 2 J .Ricardou(1967), Problemes du nouveau Roman, p.111

(2) أحمد اليابوري (1988)، "النقد الأدبي المعاصر"، الوحدة، 1988، 49، ص.8

الأصوات واللغات"[1]. بينما حاول محمد برادة (1996) وضع نمذجة للرواية العربية في حوارها مع السؤال النقدي، فاختار صيغة: "الكينونة والبحث عن أشكال جديدة"، ليحيل على التحول الذي لحق بمسار الرواية العربية "بعد هزيمة 1967، وتراجع قوى التقدم واستفحال القمع والحكم الفردي"[2]. ثم يثبت أنه "لا يهم كثيرا أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية طابع التجريب أو الانقياد – أحيانا – لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم، لأن الحصيلة، بالرغم من كل شيء، تبدو على جانب من الأهمية: فالأسماء كثيرة، نسبيا، وموزعة على معظم البلدان العربية، ونقط الالتقاء حول مفهوم التجديد الروائي متقاربة رغم الشروط المحلية والنمو الروائي المتفاوت من بلد عربي إلى آخر"[3].

ولا يخفى أن إدوار الخراط (1993) قد صاغ، في خضم تأمله حول التجريب السردي، مفهوم "الحساسية الجديدة"، في مقابل "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" في الغرب[4]؛ وهي صياغة أتاحت له متابعة مسار الانقلاب على التقليد (الحساسية القديمة) داخل السياق الأدبي العربي، حيث يجد، خلافا لمؤرخي بداية التجديد بحرب 1967، أن أصول الحساسية الجديدة، التي أصبحت اليوم هي إنجاز الكتابة الإبداعية الحقيقي في مصر، تعود إلى أواخر الثلاثينيات وإلى الأربعينيات"[5]. وبذلك، فالتحديث عند الخراط، ظل على هامش الممارسة الروائية السائدة، إلى أن فسح له مجال الانتشار، حيث وضع مفهوم الواقع نفسه موضع السؤال"[6].

---

(1) محمد برادة (1996)، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص 22

(2) نفسه، ص. 23-24.

(3) "إذا تلمسنا – بأحد التفسيرات الممكنة – سببا لمثل هذه "الحساسية الجديدة" في الغرب وأعني بها ما يسمى بالحداثة، وما بعد الحداثة، في تحول الفن إلى سلعة، وفي سياق نمو وصعود البرجوازية التجارية ثم الصناعية، وتوسعها، وسيطرتها، ثم كسره نطاق السلع، وخروجه إلى وحشة الاغتراب والهامشية (...) فهل نجد ما يجري هذا المجرى من التفسير عندنا ؟" إدوار الخراط (1993)، الحساسية الجديدة، ص.12.

(4) نفسه، ص.13.

(5) نفسه، ص.10.

(6) يرصد الخراط (1993) هذه التجارب في "مجلات مثل "التطور، التي انطلقت بالعربية ، لأول مرة، تيارات الحداثة، في أواخر الثلاثينات، و"البشير" و"الفصول" القديمة، و"المجلة الجديدة" برئاسة تحرير رمسيس يونان، وفي أعمال مجددين غامروا إلى ساحة المجهول في فنهم، من أمثال بشر فارس، وبدر الديب، فتحي غانم القديم، وعباس أحمد، ولويس عوض..." نفسه، ص. 13.

والحال أن جدة هذا التصور، رغم ارتكازه على السياق السردي القطري، تكمن في كونه يثير الانتباه إلى أن التحديث ليس وليد الفترة المعاصرة، بل إنه واع، منذ زمن بعيد، بتجاوره مع "المعايير والتقاليد الراسخة"؛ مما يجعله يتمثل في تجارب سردية تتصارع بشكل مباشر مع الأشكال السائدة حينئذ[1]. وإذا كنا نتفق مع هذا التصور، من حيث المبدأ، فإننا نختلف معه، بافتراضنا - نظرا لانفتاح الرواية على التجريب باستمرار - أن التحديث ليس، فقط، حركة منعزلة موازية للتقليد، بل هو محايث لأشكاله المعهودة[2]، لكونه يدفعها إلى تطوير تقنياتها. لكننا، في المقابل، نتصور أن هذا التحديث لم ينزع إلى تفجير النمط السردي الواقعي التقليدي، بقدر ما قام بترسيخ دعائمه. ومن ثم، نفترض أن التحديث الذي سيكون موضوع المقاربة، يرتبط بنصوص روائية، انقلبت، خلافا للسابقة، على الكتابة التقليدية، دون أن نجزم بكونه قطع كل علائقه ببعض عناصر "التحديث" ضمن النمط السردي التقليدي.

بناء على ذلك، تستمد الرواية العربية حداثتها الفعلية من نزوعها، في الفترة المعاصرة، إلى التجريب، تحت وعي نظري بضرورة نحت شكل روائي عربي جديد. والأمر أن تعدد قضايا هذا الشكل الروائي، سواء على مستوى مضمونه أو شكله، يقتضي مقاربات متعددة لرصد مستويات حداثته. ولعل اختيار المقاربة الحالية لمستوى الحكي، يعود إلى كونه مجالا لتكثيف تمثلات التجديد، وإبراز إجرائياته في الإحالة على الواقع المستعاد؛ وهو اختيار سنحاول صياغة مرجعيته النظرية، حسب نوعية الفرضية المطروحة.

---

(1) "يتجلى هذا التنوع والتحول في الإنتاج الروائي من خلال الإشارة إلى الأعمال الأولى لكل من نجيب محفوظ، وحنا مينة، وذو النون أيوب، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد السلام العجيلي، وتوفيق يوسف عواد وسهيل إدريس، وغائب طعمة فرمان، وليلى البعلبكي، وغسان كنفاني، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومطاع صفدي، ويوسف إدريس. ومن بين هؤلاء الروائيين يتميز في هذه المرحلة وفي هذا الاتجاه، نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وملاحقته للتطورات الاجتماعية وتطويره الكتابة الواقعية. استطاع نجيب محفوظ- في غياب اتجاه روائي يصدر عن تصور نظري وخطاب نقدي مدعم- أن يضطلع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشار لها".
محمد برادة (1996)، المرجع السابق، ص. 21-22.

(2) "إن أكثر التذبذبات المذهلة ترتبط بالحكي، مادام يستعمل من طرف جنيت،[G. Genette]، وبريمون [Bremont] على نحو متعارض تقريبا: فالحكي عند الأول هو القصة عند الآخر".
G- Dennis Farcy (1986), « De l obstination narratologique », poetique, 68, p.493

2- المـــرجعيـــة النظريـــة:

لا شك أن "المحكي" سيحكم، بصفته محور المقاربة، تأسيس الجهاز المفاهيمي بشكل عام؛ على أن مفهومه يطرح إشكالات نظرية عديدة، لاختلاف التصورات على تحديده إلى درجة التعارض أحيانا[1]. ودون أن نستهدف إعادة ما تناولته دراسات أكاديمية من قبل[2]، نطرح بعض تحديدات "المحكي" بناء على مقصديات المقاربة.

يرى تودوروف(1966) [T.Todorov] استنادا إلى تقسيمات الشكلانيين الروس وإميل بنفنست (1966) [E.Benveniste]، أن العمل الأدبي مظهران: قصة (Histoire) وخطاب (Discours): فهو قصة بالمعنى الذي يحاول فيه إثارة واقع ما، وأحداث وقعت، وشخصيات تمتزج بشخصيات الواقع، بينما هو خطاب بالنظر إلى الكيفية التي ينقل بها السارد الأحداث[3]. لذلك فالمحكي، بالنسبة إليه، يمكن أن يكون "كالقصة" حينما ننظر إليها كعرض تداولي لما وقع، أي أنها تعاقد لا يوجد على مستوى الأحداث في ذاتها، بل يوجد كذلك، في طريقة تقديمها من طرف السارد؛ كما يمكن أن يكون كالخطاب، بالمعنى الذي تتم به دراسته على مستوى زمنيته وأنماطه، أي الوقوف عند العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، من جهة، وعند صيغ وطرق تقديم المادة الحكائية، من جهة أخرى"[4].

أما جونيت (1972) [G.Genette]، فقد انتبه إلى هذا الخلط بين مفاهيم "المحكي"، حيث يثبت أننا نستعمل الكلمة الفرنسية: "المحكي" (Recit) دون أن نهتم بالتباسها، وأحيانا دون أن نراه. وبعض صعوبات السرديات (Narratologie)، ترتبط بهذا الخلط"[5].

---

(1) نقصد تحديدا، تلك الدراسات التي تناولت،بعمق، المرجعيات الابستمولوجية والنظرية لسرديات الخطاب أو النص، وسنستفيد منها كثيرا في تقريب المفاهيم الأجنبية وترجمتها، ونخص بالذكر: سعيد يقطين (1989) وعبد الله مدغري علوي (1989) والمصطفى شادلي (1985).

(2) T.Todorov (1966), « Les categories du recit litteraire », communications, 8, p.71

(3) نفسه، ص.133 .

(4) G.Genette(1972),« Discours Du recit », in Figures III, p.71.

(5) نفسه، ص. 71-72.

ولتجاوز هذا الخلط، يميز جونيت (1972) ثلاثة مفاهيم مختلفة تندرج تحت مادة محكي[1]:

1. يعني المحكي الملفوظ السردي، الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع بربط حدث بحدث، وهو اليوم، الأكثر استعمالا.
2. يعني المحكي وهو المعنى الأقل انتشارا، تتابع الأحداث الواقعية أو المتخيلة التي تؤسس موضوع الخطاب، ومختلف علائق التسلسل: التعارض، التكرار، إلخ؛ ويعني تحليله، إذن، دراسة مجموع الأفعال والوضعيات منظورة في ذاتها (المغامرات التي عاشها أو ليس" منذ سقوط طروادة إلى وصوله إلى كاليبسو).
3. يعني المحكي، أيضا، حدثا. ويبدو أنه أقدم معنى، لكنه، مع ذلك، ليس ذلك الذي نحكي، لكن ذلك الذي يرتبط بشخص يروي شيئا: إنه فعل السرد ذاته، مأخوذ في ذاته.

والحال أن جونيت اختار المعنى الأول (خطاب المحكي) موضوعا رئيسيا لدراسته، لكن ذلك اقتضى منه تمييز "العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يسردها من جهة، والعلاقة بين نفس الخطاب والفعل الذي ينتجه من جهة ثانية"، ثم يقترح ثلاث مصطلحات، تجسد معاني المحكي المختلفة:

1. القصة (Histoire) المدلول أو المضمون السردي.
2. المحكي (Récit) الدال، أو الملفوظ، أو الخطاب، النص السردي نفسه.
3. السرد (Narration) الفعل السردي؛ وهو عموما مجموع الوضعية الواقعية أو التخييلية التي يتموضع فيها هذا الفعل.

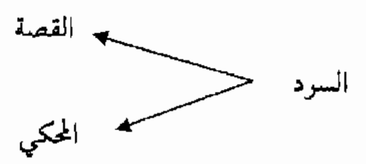
هذا الترتيب الذي يجعل جونيت (1972)، يشرط وجود القصة بوجود المحكي، ويربط، في المقابل، مصير المحكي بوجود السرد، سيقوم بمراجعته في خطاب المحكي الجديد[2]، حيث سيصبح المحكي لاحقا للسرد، وبالتالي، يؤسس المحكي "الخطاب المنطوق به (المظهر التركيبي) والدلالي، طبقا لمصطلحات موريس (Morris)، بينما يؤسس السرد الوضعية التي يتم داخها النطق (المظهر

---

(1) . -G. GENETTE (1983) , Nouveau discours du recit, p. 11

(2) J.Ricardou(1973), Le Nouveau roman, Ed: 2, 1990, p.40.

التداولي)؛ وهو ما يجعل الفعل السردي القصة ومحكيها في آن واحد، ليتشكل النظام المعدل كالتالي:



وفي نفس الإطار، يحدد جان ريكاردو (1973)[J.Ricardou] مفهومه للمحكي، بناء على تعريفات جونيت(1972) وتودوروف(1972)، [1] حيث تبنى تعريف الأول له بكونه نصا سرديا، وتعريف الثاني بكونه "نصا مرجعيا له تمثيل زمني"، فيثبت أن المحكي يحكمه، بشكل عام، مظهران: فهو من جهة، خطاب أو نص، ومن جهة أخرى، يهتم بالأحداث أو الكون (الواقعي أو الخيالي)[2]. لذلك، يقول: "ليس الحدث المسرود وحده تتابعا لكلمات مسطرة من طرف الكاتب على الورقة، ولا حتى حدثا، يسمى واقعيا أو خياليا، يحيل عليه أثناء الكتابة، بل إنه أثر الانتظام الكتابي (Scriptural) بالإحالة على حدث معين، يسمى واقعيا أو خياليا، وهو ما نطلق عليه القصة المتخيلة (fiction) [3]. هكذا، يجعل من المحكي سردا يبلور حرفية القصة المتخيلة، بالإحالة على ما يسميه اليومي[4]؛ ويؤكد "أن [المحكي] يحدث ايهاما [بالحدث] عبر اختفاء ما هو مادي داخل المكتوب: الحرفية (Littéralité) [5] وهو إيهام التمثيل" الذي يطابق القصة عند جونيت (1972)، ليظهر في الأخير أن ريكاردو(1973)، يمزج في تحديده "للمحكي" السرد والقصة معا.

بناء على هذه التصورات المتكاملة، نقصد بـ"المحكي"، في معناه الواسع، فضاء لاشتغال السرد والقصة لبناء تجربة روائية؛ وواضح أن مقاربته ستستثمر آليات النظرية السردية ذات

---

(1) نفسه،ص.40

(2) نفسه، ص.40.

(3) نفسه، ص.

(4) نفسه، 43.

(5) دينيس فارمي (1986)، المرجع السابق، ص.491

الاستراتيجية الخطابية، وهي بالتحديد: "بنية الشكل التي لا تلغي القصة"[1]، على حد قول دينيس فارسي (1986). غير أن المقاربة ترى في مادة "الإشتغال" بؤرة لرصد حركية سرديته (Narrativite) المحكي، عند بنائه لعوامله. لذلك، ستنفتح على قضايا التلفظ وقضايا النص، لتلامس، إضافة إلى المظهرين اللفظي والتركيبي، الشروط النصية للدلالة.

3- توجيه البحث:

ستحاول المقاربة بلورة فرضيتها، من خلال تحليلها لثلاث محكيات روائية، تمثل نماذج من التجربة السردية الحديثة. ولا شك أنها يمكن أن تحقق مقصدياتها عبر طرق متعددة، إنما ستختار ثلاثة مداخل رئيسية لمعالجة مستويات تقوض البناء السردي التقليدي: يرتبط الأول برصد الاختيارات السردية العامة، من حيث الوضعية الترهينية، ومنطلق إنتاج المادة الحكائية، وأشكال تمظهر الصيغ الخطابية، وقضايا اللغة السردية. ويرتبط الثاني بالوقوف عند البنى الزمنية عند إعادتها تنظيم القصص المستعادة، بينما سنحاول، عبر المدخل الثالث، معالجة العلاقات النصية الداخلية. ويظهر أن المقاربة، يمكن أن تنهج، ضمن فصولها، التحليل المتوازي أو التحليل التعاقبي لهذه المحاور الثلاثة. ونتصور أن النهج الثاني سيتيح لها إمكانية تقريب المحاور من بعضها البعض، داخل فصل يخصص لتحليل محكي روائي واحد؛ على أن تعود في فصل مستقل لإعادة تركيب نتائج تحليلاتها.

والحال أن نزوع المقاربة نحو منهج التحليل، لا تطبيق المفاهيم، يجعل من جهازها المفاهمي متكأ نظريا لتوجيه عملية القراءة التأويلية حسب المعطيات الخطابية والنصية. وستعمد، في غالب الأحيان، إلى الانطلاق من ملفوظات سردية للخروج بملاحظات حول اشتغال المحكي ضمن المستوى التحليلي المطروح.

---

(1) دينيس فارسي (198المرجع السابق، ص.491

II- مقدمات نظرية.

1- قضايا السرد:

1-1- عن الصيغة الخطابية:

يتصور جونيت (1972) أن الخطاب هو مجال اشتغال الصيغة (Le Mode)؛ ويستند في تحليل مفهومها إلى تعريف ليتري [Littré] لها ضمن الحقل اللساني، "هي اسم أطلق على مختلف أشكال الفعل الذاتي نستعملها لتأكيد، بدرجات مختلفة، الشيء الذي يرتبط به، وكذا للتعبير عن مختلف وجهات النظر"[1]. وبهذا المعنى ، يقول جونيت، يمكن أن نحكي ما نرغب في حكيه، طبقا لوجهة نظر معينة؛ مما يعطي للصيغة قدرة الإخبار عن التفاصيل بطرق مباشرة أو غير مباشرة[2]. ولأن المسافة والرؤية السرديتين تمثلان مظهري هذا الإخبار، فسنطرح الآن قضايا المسافة السردية، على أن نعود لاحقا إلى قضايا الرؤية. وفي هذا الصدد، يهم المقاربة عرض حالات الخطاب الثلاثة التي ترتبط بالشخصية، كما يحددها جونيت (1972)[3].

1. الخطاب المسرود (Narrativisé)، وهوالحالة الأكثر مسافة، ويحتمل، في حالة اعتباره محكي أفكار، أن يكون خطابا داخليا مسرودا.
2. الخطاب المحول: (Transposé) أو خطاب الأسلوب غير المباشر، وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود. وفيه يمزج السارد أقوال الذات المتلفظة بخطابه الخاص.
3. الخطاب المنقول (Rapporté) المباشر، وهو الخطاب الأكثر محاكاة؛ وقد رفضه أفلاطون، نظرا لنقله كلام الشخصية بحرفيته، ويرى جونيت أنه قد استعمل منذ هوميروس عن طريق الجنس السردي المختلط، ثم وظفته الرواية فيما بعد كشكل أساسي للحوار والحوار الداخلي. ويتوقع أن تنكب الرواية المعاصرة على دفع هذه المحاكاة إلى حدودها القصوى، سعيا إلى محو الاثار الأخيرة للترهين السردي، وإعطاء الكلام للشخصية دفعة واحدة[4].

---

(1) جونيت(1972)، المرجع السابق، ص.183.

(2) نفسه، 183.

(3) نفسه، ص. 191-192.

(4) نفسه، ص. 193.

ومن جهة أخرى، يثير جونيت (1972) مسألة التحديدات النظرية للحوار الداخلي، فيوثر تسميته بالخطاب الفوري (Immédiat)، وهو لا يتميز عن الخطاب المنقول إلا بحضور أوغياب مدخل إعلاني. أما اختلافه عن الخطاب غير المباشر الحر، فيكمن في كون السارد يختفي منه، ويظهر صوت الشخصية؛ بينما في الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بدور الشخصية، أو بمعنى آخر، تتحدث الشخصية بصوت السارد، مما يجعلهما ترهيئين متلاحمين. ويتوضح هذا الاختلاف من خلال هذين المثالين: تحدثنا قليلا: سأتزوج البرتين/ "تحدثنا قليلا: إنه سيتزوج البرتين"[1].

والحال أن هذا التقسيم الثلاثي للخطاب عند جونيت، سنجد له مقابلا عند دوراين كوهين (1981) [D.cohn]، حيث إنها تميز بدورها "ثلاث صيغ لعرض الحياة الداخلية للشخصية". وتصنفها حسب سياق الضمير السردي الذي يستند إليه السارد[2].

في سياق المحكي بضمير الغائب تثبت ما يلي:

1. المحكي النفسي (Psyco-récit)، وهو خطاب السارد حول الحياة الداخلية الشخصية.
2. الحوار الداخلي المنقول (Monologue rapporté)، وهوالخطاب النفسي للشخصية.
3. الحوار الداخلي المسرود (Narrativisé)، وهو خطاب الشخصية النفسي الذي سيتمظهر من خلال صوت السارد.

وفي سياق المحكي بضمير المتكلم، تظل الأنماط الأساسية هي ذاتها، إنما تتغير هذه الأسماء، كي تحيل على الطابع الذاتي للخطاب. وهكذا، تتحدث كوهن عن المحكي الذاتي(Auto-récit) والحوار الداخلي المنقول الذاتي (Auto-rapporté)، والحوار الداخلي المسرود الذاتي (Auto-narratvisé).

بناء على ذلك، يتكامل تقسيم جونيت مع تقسيم كوهين، كما يثبت جونيت (1983) ذلك ذاته، فنحصل على هذه التقابلات:

---

(1) نفسه، ص. 193-194.

(2) D. Cohn (1981), La transparence interieure, p.28-29.

كوهن		جونيت
	المحكي النفسي ⇐ الخطاب المسرود.	
	الحوار الداخلي المنقول ⇐ الخطاب المنقول	
	الحوار الداخلي المسرود ⇐ الخطاب غير مباشر	

من ثم، يظهر أن الشخصية لا تنفرد، في الواقع، إلا بالخطابات المنقولة، بينما يذوب خطابها مع خطاب السارد، أو ينعدم داخل النمطين الآخرين. ولا شك أن مرحلة التحليل، ستقتضي إغناء هذه التحديدات النظرية العامة بملاحظة أخرى؛ وهو ما نفضل ربطه، لاحقا، بعملية الكشف عن تقنيات الخطاب، تبعا لتنوع مضامين النصوص السردية قيد المقاربة.

1-2- عن المنظور السردي:

يعتبر جون بيون (1946) [J.Pouillon] من أبرز المنظرين الذين تصدوا، سابقا، لهذا الإشكال، حيث أثرت نمذجته لأنماط الساردين في النماذج اللاحقة لها: فتودوروف (1966) استعمل اسم مظهر (Aspet) ليحيل على النظرة (Regard) التي تصدر عن السارد بصفته وسيطا بين القارئ والقصة؛ وعلى أساسها يضع تصورا لأنماط الإدارك الثلاثة التي طورت تصنيفات بويون[1]:

1. السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية (الرؤية من خلف عند بوييون).
2. السارد يعرف ما تعرفه الشخصية (الرؤية "مع" عند بوييون)؛ وهنا، لا يستطيع السارد منح تفسيرات قبل أن تصل إليها الشخصيات. ويميز تودوروف بين نوعين سرديين: فمن جهة، يمكن القيام بالسرد بضمير المتكلم الفرد، ومن جهة أخرى، يمكن القيام به بضمير الغائب، ولكن يحدث ذلك دائما بحسب الرؤية التي تكونها الشخصية عن الأحداث.

(1) تودوروف(1966)، المرجع السابق، ص.147-148.

3. السارد يعرف أقل ما تعرفه أي شخصية، ولا يستطيع أن يصف لنا إلا ما تراه وتسمعه. ويرى تودوروف أن هذا النوع أقل انتشارا من النوعين السابقين، ولم يتم استعماله، بشكل منهجي، إلا في القرن العشرين.

تمحيصا لهذا الإرث النظري، يشير جونيت (1972) إلى خلط الدراسات السردية بين ما يسميه "الصيغة و"الصوت"؛ حيث يلاحظ عدم التمييز بين سؤال من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في الرؤية السردية؟ وسؤال، من هو السارد؟ أي بين سؤال من يرى وسؤال من يتكلم؟[1].

بناء على ذلك، يرى جونيت (1972) في مفهوم التبئير (Focalisation) مفهوما يتيح بتجريديته الكبيرة، إمكانية تجاوز الخلط والغموض بين الصيغة والصوت؛ مما جعله يوظفه بدل "وجهة النظر" أو"الرؤية السردية". ونفضل إدراج تعريفه المدقق في <u>خطاب الحكي الجديد</u>، حيث يقول:

"أفهم جيدا بالتبئير تضييقا للحقل، بمعنى فرز الإخبار السردي لما يسميه التقليد المعرفة الكلية (Ommiscience) [2].وقد وضع ثلاث تقسيمات جديدة بديلة للتقسيمات السابقة[3]:

1. التبئير اللا-مبأر(Non-focalisé) أو التبئير الصفر.
2. التبئير الداخلي.
3. التبئير الخارجي، وينصرف ضمنه البطل دون أن نصل إلى معرفة مشاعره أو أفكاره.

والحال أن جونيت يثبت، من خلال توقفه عند رواية <u>مدام بوفاري</u>، أن صيغة (formule) التبئير لا يستند دائما على عمل بأكمله، بل يستهدف مقطعا سرديا محددا وجد مختزل. ويضيف، حول نسبية الاختلاف بين أنماط التبئير، أن تبئيرا خارجيا، يمكن أن يتحدد، أحيانا، في علاقته مع شخصية، كتبئير داخلي على (Sur) شخصية أخرى، حيث يقول موضحا: "إن التبئير الخارجي على (Phileas Fogg) هو أيضا، تبئير داخلي على (Passe partout) الذي يذهله سيده الجديد"[4].

---

(1) جونيت(1972)، المرجع السابق، ص. 203.

(2) جونيت(1983)، المرجع السابق، ص. 49.

(3) جونيت(1972)، ص. 206-207.

(4) نفسه، ص. 208.

ومن جهة أخرى، يحاول جونيت تسجيل بعض الشذوذات التبئيرية التي تحدث، داخل شفرة تحكم سياقا رؤيويا منسجما، خروقات معزولة؛ وهي بشكل عام، تحولات في التبئير السردي[1].

وفي موقع آخر، سيعود جونيت (1972) إلى تحديد أنماط الساردين، حسب ارتباطهم بالمستويات السردية (Niveaux Narratifs)، وبالقصص التي يسردونها.

في الإرتباط الأول، يرى جونيت أن الاختلاف بين المستويات السردية يكمن في كون كل حدث مروي من خلال محكي هو في مستوى حكائي (Diégédique) على مباشرة من المستوى الذي يتموقع فيه الفعل السردي المنتج لهذا المحكي، ويوضح ذلك بقوله إن تحرير (M.De rencour) لذكرياته التخييلية هو فعل (أدبي) يتحقق في المستوى الأول الذي يطلق عليه اسم مستوى خارج-حكائي (Extradiegétique)، ومحكي (Des Grieux) المدمج داخل محكي المذكرات: المحكي الأول (Premier recit)، يندرج في المستوى الثاني، ويطلق عليه مستوى داخل-حكائي (Intradiegétique)، حيث تشكل أحداثه ميتا-محكيا (Meta-recit). ومن تم، فالترهين السردي للمحكي الأول هو، بالتحديد، خارج-حكائي، بينما الترهين للسردي الثاني يعتبر حكائيا أو داخل- حكائيا[2].

وفي الارتباط الثاني ، يميز جونيت بين ساردين[3]:

1. سارد متباين-حكائي (Hétérodiégétique)، وهو السارد الذي يغيب عن القصة التي يحكيها.
2. سارد مثماثل-حكائي (Homodiégétique)، وهوالسارد الذي يحضر في القصة التي يحكيها، لكن هذا الحضور يحدث وفق تنويعين: ضمن التنويع الأول، يحضر السارد بطلا في محكيه، فيمثل ساردا ذاتيا-حكائيا (Autodiegetique)، وفي التنويع الثاني يحضر السارد مراقبا وشاهدا، ولا يلعب داخل محكيه، إلا دورا ثانويا.

---

(1) نفسه، ص. 211.

(2) نفسه، ص. 238- 239.

(3) نفسه، ص. 252-253.

وبتجميع هذين المظهرين، يحصل جونيت على أربعة أنماط، تؤسس لوضعية الساردين[1]:

1. سارد خارج حكائي-متباين حكائي.
2. سارد خارج حكائي-متماثل حكائي.
3. سارد داخل حكائي-متباين حكائي.
4. سارد داخل حكائي-متماثل حكائي.

والحال أن ميك بال (1984)[M.Bal] [2]، قد أعادت طرح تحديدات جونيت، فلاحظت أنه لم يحدد مفهوم التبئير بشكل واضح، و يستعمله كشبه مرادف تجريدي لكلمات مرئية في نوعيتها: "الرؤية"، أو"حصر المجال"، أو"وجهة النظر"[3].

وإذا كانت ميك بال (1984) متفقة مع جونيت(1972)، في وضعه سلسلة متدرجة من أنماط التبئير، فهي لا ترى أن الاختلاف بين هذه الأنماط يهم "وجهة النظر" أو "التبئير" بل يكمن في التزهين "الذي يرى"، لأن السارد الكلي المعرفة يرى أكثر مما تراه الشخصية، وفي النمط الثاني (الرؤية مع)، يرى ما تراه الشخصية. لكن الاختلاف بين النمط الثاني والثالث، لا يحدث على هذا الأساس: في النمط الثاني، الشخصية المبأرة (Focalisé) "ترى"، وفي النمط الثالث لا "ترى"، بل إنها "ينظر إليها"؛ وهنا، لم يعد الأمر، تضيف ميك بال، يتعلق باختلاف بين التزهينات التي "ترى" (Voyantes)، ولكنه اختلاف بين مواضيع "الرؤية"، وهو خلط سيضر بنظرية التبئيرات[4]. وبصدد ما ذكرناه لجونيت، حول إمكانية أن يكون تبئير خارجي من خلال شخصية تبئيرا داخليا على شخصية أخرى، ترى ميك بال أن جونيت يستعمل التبئير بشكل غير دقيق، فأوضحت أنه لو ميز بين التبئير "على" من التبئير "عبر" (Par)، فلن يعالج أبدا (Philéas) وخادمه كتزهينين متبادلين، ولما عالج الذات (passe partout) والموضوع (Philéas) كمبأر (Focalisé)؛ وهو خلط

---

(1) نفسه، ص. 255-256.

(2) نعتمد هنا على المرجع الذي نشر عام 1984، والذي يتضمن مقال ميك بال: "السرد والتبئير"المنشور في Poetique 1977، 29.

(3) M. Bal(1984),Narratologie, p.28.

(4) نفسه، ص. 28.

سيكشف، في نظرها، عن الخلط في مختلف معاني كلمات: "تبئير"[1]، إلا أن جونيت (1983)، سيرد، عن ذلك، بقوله إنه لم يعتبر أبدا الترهينين متبادلين، بل يتصور أن هذين الطرفين يتناوبان[2].

وكبديل لخطاطة جونيت، تضع ميك بال خطاطة أخرى، تعرض ضمنها الإشتغال التراتبي للترهينات[3]:

سارد ـــ مبئر ـــ ممثل لكل واحد منهم نشاط

السرد ـــ تبئير ـــ حدث / فعل، وحيث المواضيع هي:

المسرود ـــ مبأر ـــ موضوع الفعل.

بناء على ذلك، ترى ميك بال أنه لا يوجد إلا ضمير سردي واحد: ضمير المتكلم، وهو ضمير سارد قد يكون حاضرا في محكيه أو غائبا عنه: ففي حضوره يمثل ساردا متماثل-حكائيا، حيث يحكي قصة حول ذاته. وفي غيابه يمثل ساردا متباينا-حكائيا، يحكي "بضمير المتكلم" قصة يغيب عنها، ومن ثم، فهي لا ترى وجودا لسارد بضمير الغائب[4]. وتثبت من جهة أخرى، أن هناك مبئرا ليس هو السارد، ولا حتى المبأر، كما أنه غفل في محكي بسارد "لا مرئي" (Invisible) لا يستطيع أن يحتفظ بالتبئير، بل يمكن أن يتخلى عنه، كما يتخلى السارد عن السرد. لذلك تقول ميك بال: "إذا كانت بداية محكي ترتبط بالتبئير الخارجي، وحدث تحول إلى التبئير الداخلي، فليس بالضرورة المبئر الذي يتغير، لأن الشخصية التي "ينظر إليها من الداخل" هي موضوع للتبئير وليست ذاتا له[5].

وعموما، تصوغ ميك بال تصورها حول التبئير في النقط التالية[6]:

1. لم تعد كلمة تبئير مختصرة في نمذجة المحكيات، أصبحت، أيضا، أداة تحليلية لعرض الإشتغال النوعي لكل محكي.

---

(1) نفسه، ص. 29.

(2) جونيت(1983)، المرجع السابق، ص. 50.

(3) ميك بال(1984)، المرجع السابق، ص.32.

(4) نفسه، ص. 34.

(5) نفسه، ص.37.

(6) نفسه، ص.38.

2. لم يعد لهذه الكلمة ذلك المعنى الضيق الذي اكتسبته داخل التمييز بين المحكي اللامبأر (Non-Focalisé) والمحكي ذي التبئير الداخلي، حيث يعني التبئير أن السارد مبئر، لأنه يعرف أقل ما يعرفه السارد الكلي المعرفة.

3. يحدث تغيير في مستوى التبئير توازيا مع تغيير المستوى السردي.

4. لا يتحدد المبأر (Focalisé) في الشخصيات فقط، بل ينسحب كذلك على الأشياء والأماكن والأحداث.

5. إن المبأر يمكن أن يكون مدركا (Perceptible) عبر النظر واللمس والشم والذوق من طرف مشاهد افتراضي، ويمكن أن يكون غير مدرك؛ وهو تمييز جونيت (1972) بين التبئير الخارجي والتبئير الداخلي، لكنه هنا، تمييز يحتفظ به للمبأر فقط. ومن ثم، تقصد ميك بال بالمدرك ما ينبثق من مظهر المبأر الخارجي، وتقصد بـ"غير المدرك" المبأر الذي يرى فقط، من الداخل ، كمعطى نفسي.

يبدو، إذن، أن مفهوم التبئير، كما تناوله جونيت ووضحته وعدلته ميك بال، سيتيح للمقاربة معالجة شبكة الرؤى السردية، وضبط "الإنزلاقات" (Glissements) التبئيرية، غير أنه يحضر ضمن إطار تلفظي عام ، لم تطرح ضمنه، حسب المصطفى شادلي (1985)، ذات التلفظ في تجاه "حوار" حقيقي بين الترهينات (Instances) الخطابية[1]. ولعل نمذجة لينتفلت (1981) [J.Lintvelt] تمثل محاولة لصياغة تواصل بين هذه الترهينات، بناء على "وجهة نظر التلفظية" على المستويين الخارجي (التداولي) والداخلي (التخييلي). وهذه بعض التمييزات التي ينجزها بين الترهينات:

يوجه المؤلف الواقعي (Auteur Concret)، الخالق الحقيقي للعمل الأدبي، رسالة إلى المرسل إليه/ القارئ الواقعي؛ وهما معا، شخصيتان تاريخيتان وبيولوجيتان. غير أنه ، إذا كان المؤلف ل لا يتغير، فالقراء يتغيرون باستمرار تبعا للفضاءات والأزمنة[2].

---

(1) El Mostapha Chadli(1995), <u>Semiotique</u>, p.122.

(2) J. Lintvelt(1981),<u>Typologie narrative</u>, 2ed,1989, p.16

أما المؤلف المجرد (Abstrait) والقارئ المجرد، فيندمجان في العمل الأدبي دون أن يكونا مشخصين فيه بشكل مباشر، ويسميها واين بوث [W . BoothD] وإيزر [ISER]: المؤلف الضمني والقارئ الضمني[(1)].

ويكمن الاختلاف بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد/ الضمني، في كون المؤلف المجرد يمكن أن يتبنى ايديولوجية تختلف عن رؤية العالم لدى المؤلف الواقعي. وبذلك، فإنه يمثل، بما أنه ذات مبدعة، الجزء المجهول للمؤلف الواقعي؛ وهو الجزء الذي يبحث عنه المؤلف الواقعي من خلال عمله الأدبي[(2)].

وينبغي النظر الى السارد بصفته ترهينا نموذجيا للنص السردي. إنه ينتمي إلى الكون الروائي الذي يخلقه المؤلف، فيوصل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي، ويدخل في علاقة جدلية مع المسرود له (Narrataire)، كما يضطلع بوظيفة السرد التي تتحدد بوظيفة المراقبة (Contrôle)، على اعتبار أن السارد يراقب البنية النصية، على نحو يستطيع من خلاله أن يذكر داخل خطابه الخاص، خطاب الممثلين (Acteurs). وإلى جانب هاتين الوظيفتين الإلزاميتين، فالسارد حر في إنجاز أو عدم إنجاز الوظيفة التأويلية (Interpretation)، بمعنى أنه يمكنه أن يظهر أو يخفي موقفه الايديولوجي[(3)].

من جهة أخرى، يحدث أن يتخلى السارد عن وظيفة التأويل. بيد أن ذلك لا يعني أن المؤلف المجرد الذي لا يشتغل أبدا كذات متكلمة، يمكنه أن يتدخل بشكل مباشر في قول تأويلاته. ومن ثم، يظل السارد باستمرار، المتكلم الذي يؤسس المحكي كله؛ وهو ما يجعل عودة العالم الأدبي إلى المؤلف المجرد، يقابلها إسناد تلفظ الأحكام الأقوال إلى السارد الذي يعبر عن إيديولوجية هذا المؤلف[(4)].

والحال أن أهمية هذه النمذجة تكمن في ضبط دوائر تدخل الترهينات المختلفة ضمن شبكة التواصل التي تؤسس النص السردي؛ لكن بعدها التلفظي يظل رهينا لمسعى التقسيم والتصنيف، وهو ما لم يعمق دراسة قضايا الصوت السردي. لذلك، تمثل دراسات أخرى للخطاب

---

(1) نفسه، ص.17.

(2) نفسه، ص.18-19.

(3) نفسه، ص.22-25.

(4) نفسه، ص. 26 -27.

بناء على التلفظ، رافدا مهما لإدخال البعد "الحواري" في معالجة المنظور السردي أو الصيغ الخطابية معا. فهوفيل (1985) [V.D.Heuvel] يرى أنه إذا كان التلفظ فعل إنتاج ملفوظ ما، فهذا الملفوظ لا يمكن دراسته إلا داخل التلفظ، لأن وجود سلسلة من المواد (Termes) لا يأخذ معناه إلا بالإحالة على فعل الإنتاج، أي على وضعية التلفظ (أنا - هنا - الآن) [1]. وفي هذه الحالة، فالذات المتلفظة تتجلى في سياق حركة الكتابة و"العمليات الإستراتيجية"، وتحيل على وضعيتها بالضمائر والمؤشرات الزمكانية؛ والصيغ الخطابية (حوار، حوار داخلي، مناجاة، السرد بضمير الغائب أو بضمير المتكلِم، الصحافة سير ذاتية، مذكرات، إلخ) [2]. ويرى هوفيل، من جهة أخرى، أن إدراج المتلقي، كعنصر فاعل في الرسالة التلفظية، سيطور عملية التواصل التقليدي، ويؤكد أن مفهوم التلفظ لا يجب أخذه كعلاقة حصرية بين الذات المتلفظة والملفوظ، بل كتواصل، يراد منه أن يتأسس تبادلا معقولا، انطلاقا من تداخل وضعي (Situationnel) ذي طبيعة "حوارية"؛ وبهذا المعنى، يغدو التلفظ نشاطا مشتركا بين المتلفظ والمخاطب: المتلفظ المشارك (Co-énnociateur) [3].

بناء على ذلك، يتصور هوفيل ، أننا حينما نخضع نصا معقدا، كالرواية، لمقاربة تلفظية، فإننا نرى بسرعة، أنه لايشك كيانا (Entité) تلفظيا متجانسا، بل يمثل تتابعا لمتاليات كلامية، تقوم بإدماج وضعيات تلفظية جديدة. لذلك، فالنص خطاب متعدد في أصواته وطبقاته التلفظية، وهو ما يتوجب تشخيصه وتحديده، للقبض على تفاعله الحواري[4]. ومن ثم، سيتحدث هوفيل، عن وضعيات سردية تتبنين (Structurer) كتكوينات لبلورة منطق الحكي في تنظيم مختلف ملفوظاته، ويحظر السياق التلفظي (الهوية (Indentité) وموضع المتحدث والمخاطب، ولحظة ومكان التلفظ إلخ ...) إطارا لانتظام هذه الوضعيات بعناصرها اللسانية والزمكانية[5].

---

(1) –P.V.Den Heuvel(1985), Parole, Mot, Silence, p.18.

(2) نفسه، ص. 19.

(3) نفسه، ص. 19.

(4) نفسه، ص. 24.

(5) نفسه، ص. 96.

هكذا، ستتيح دراسة منطق إنتاج المادة الحكائية، ضمن هذا البعد التلفظي إمكانية القبض على دعائمها الصوتية، وضبط تمفصلاتها السياقية.

II- لعبة الزمن الحكائي:

نتصور أن نظرية جونيت (1972) حول الزمن تقدم جهازا مفاهيميا يمحص، ويدقق النظريات التي سبقته حول شعرية الزمن. لذا سنعتبرها أساسية لمقاربة زمنية المحكيات قيد الدراسة، على أنها ستنفتح على تصور بول ريكور (1984) [P.Ricoeur] حول الزمن، لكونه يدخل بعد زمن التجربة المعيشة، كعنصر بحكم التمظهرات الخطابية.

يخصص جونيت (1972) في خطاب المحكي، ثلاثة فصول (الترتيب والمدة والتواتر) لمقاربة قضايا الزمن؛ مما يبرز أهمية هذا المكون البنيوي في ربط أجزاء القصة وتنظيمها داخل المحكي. إنه يتصور أن دراسة الترتيب (Ordre)، يقتضي إنجاز مواجهة بين نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية داخل الخطاب السردي وبين ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية داخل القصة؛ وهو ما يجعلنا نضبط عددا من المفارقات الزمنية (Anachronies) [1].

يمكن للمفارقة أن تتموضع في الماضي أو في المستقبل بعيدة، بهذا الشكل أو ذاك، عن لحظة حاضر القصة (راهن التلفظ) التي انقطع فيها "المحكي الأول" (Récit Premier)، ليمنح لها مكانا. وتسمى مسافة هذه المفارقة: سعة المفارقة (Porteé de L'anachronie) . ويمكن لهذه المسافة أن تغطي مدة (Durée) من القصة، طويلة أو قصيرة، وتسمى مدى المفارقة (Amplitude de l'anachronie). لذلك، يمكن أن تكون، مثلا، سعة المفارقة سنوات عديدة، ولا يتعدى مداها أياما[2]. ويطلق جونيت اسم "المحكي الأول" على المستوى الزمني للمحكي الذي تحدث فيه المفارقة؛ وعليه فكما أن الإدماجات (Emboitements) تكون مركبة، فيمكن أن تتشكل مفارقة ما "محكيا أولا" في علاقتها مع مفارقة أخرى مدمجة فيها، وفي هذه الحالة، يمكن لمجموع السياق أن يعتبر "محكيا أولا"[3].

---

(1) جونيت(1972)، المرجع السابق، ص. 78-79.

(2) نفسه ص.89.

(3) نفسه، ص.90.

في مفارقة الاسترجاع (Analepse)، يستحضر السارد حدثا سابقا عن النقطة التي وصلت إليها القصة، ويميز جونيت بين استرجاع خارجي، ويكون مداه خارج مدى "المحكي الأول"، وبين استرجاع داخلي، ويندرج مداه داخل مدى "المحكي الأول". ولما كانت وظيفة الاسترجاع الخارجي تكمن أساسا، في إتمام وإنارة حدث سابق للقارئ، فالاسترجاع الداخلي يمكن أن يسقط في خطر التكرار، لأنه يقع ضمن نفس المجال الزمني للمحكي الأول[1]. وهو مفارقة تنقسم إلى نوعين:

1. الاسترجاع الداخلي المتباين-حكائي (Hétérodiegétique)، وهو ينجز في خط القصة، فيعالج مضمونا حكائيا يختلف عن مضامين المحكي الأول[2].
2. الاسترجاع الداخلي المتماثل-حكائي (Homodiégétique)، ويقوم على خط الحدث ذاته "للمحكي الأول"، وينقسم إلى استرجاعات تكميلية وأخرى تكرارية، وتكمن وظيفة الأولى في ملء فجوات (Lacunes) زمنية، حدث القفز عليها سابقا[3].

إلى جانب الاسترجاع الخارجي والداخلي، يكشف جونيت، عن نوع آخر يسميه الاسترجاع المختلط (Mixte)، ويتعلق إما باسترجاع خارجي، يمتد إلى أن يتجاوز نقطة بداية "المحكي الأول"، أو باسترجاع تام، حين يتجاوز بداية "المحكي الأول"، ويلحق بنقطة المفارقة (النقطة التي قطع فيها المحكي الأول)[4].

ويشير المؤلف، أيضا، إلى وجود استرجاع جزئي (Partiel)، وهو نوع من الاسترجاعات التي تنتهي بالحذف، فلا تلتحق بالمحكي الأول، وتكمن وظيفته الأساسية في نقل إخبار معزول، بغية تقديم عنصر محدد من الحدث[5].

أما في مفارقة الاستباق (Prolepse)، فالسارد يثير، مسبقا، حدثا لاحقا على خط القصة، وينقسم إلى استباق خارجي وآخر داخلي: يرتبط الاستباق الخارجي، بتلميحات سردية، إلى بعض

---

(1) نفسه، ص. 90-91.

(2) نفسه، ص.91.

(3) نفسه، ص. 101-102.

(4) نفسه، ص. 101.

(5) نفسه، ص.109.

المصائر التي لا يصل إليها خط الحدث ضمن "المحكي الأول" (الاطار)، أما الاستباق الداخلي، فيطرح نفس قضايا الاسترجاع الداخلي، في انقسامه إلى استباق داخلي متباين-حكائي، وآخر متماثل حكائي. ويميز جونيت، ضمن الاستباق الداخلي المتماثل-حكائي، بين استباق تكميلي، وتكمن وظيفته داخل المحكي الأول، في ردم مسبق لفجوة لاحقة، وبين استباق تكراري يحيل على مقطع سردي سيأتي مستقبلا. ولذلك، يأتي على شكل تلميحات مختصرة[1].

في المستوى الثاني، يعالج جونيت القضايا الزمنية التي ترتبط بالمدة (Durée)، ويرى أن عملية القيام بمواجهة "مدة" المحكي مع "مدة" القصة، هي عملية صعبة، لأنه لا أحد يستطيع قياس مدة المحكي، وما يسمى بذلك، لن يكون إلا الزمن اللازم لقراءة المحكي[2].

ينطلق جونيت من النقطة الصفر: نقطة تلاحم التتابع الحكائي(Diégétique) مع التتابع السردي، كما هو الشأن في الحوار. ثم يمر إلى عرض المتغايرات الدقيقة بين المحكي والقصة، فيثبت أنه إذا كانت "السرعة" تتحدد، بشكل عام، من خلال العلاقة بين قياس زمني وقياس فضائي (عدد من الأمتار في الثانية مثلا)، "فسرعة" المحكي تتحدد بالترابط بين مدة القصة، مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وبين طول النص مقاسا بالسطور، والصفحات[3].

ومن جهة أخرى، يحدد جونيت "حركات سردية"، تضبط إيقاع المحكي، ويحكمها نظريا، تدرج من سرعة غير متنهية: سرعة الحذف (Ellipse)، حيث يرتبط مقطع فارغ من المحكي بمدة غير معلومة من القصة، إلى تمهل الوقف (Pause) الوصفي، حيث يتعلق مقطع من المحكي بمدة حكائية فارغة، وبين هاتين الحركتين يوجد المشهد (Scene) والتلخيص (Sommaire). وتمثل الترسيمة الموالية صياغة عامة لهذه الحركات السردية[4]:

الحذف: زمن المحكي = 0، زمن القصة = n ⇐ زمن المحكي < ∞ زمن القصة.

المشهد: زمن المحكي = زمن القصة.

التلخيص: زمن المحكي < زمن القصة.

---

(1) نفسه، ص.109.

(2) نفسه، ص. 122.

(3) نفسه، ص. 123-124.

(4) نفسه، ص. نفسه، ص. 129.

الوقف: زمن الحكي = n ، زمن القصة = 0، زمن الحكي ∞ > زمن القصة[1].

يميز جونيت، ضمن حركة الحذف، بين الحذف الظاهر والحذف الضمني، وكلاهما يمكن أن يكون محددا أو غير محدد، حسب وجود مؤشرات زمنية واضحة أو عدم وجودها.

يلاحظ أنه، في الحكي التقليدي (Classique) تكثر التلخيصات، وتؤدي وظيفة الربط بين المشاهد؛ مما يجعل الإيقاع السردي يتحدد بتناوبها على سطح النص السردي[2] كما أن هذه المشاهد تكتسي أهميتها من طابعها الدرامي، بينما تظل التلخيصات غير درامية، وتلعب دور التهييئ لها[3].

وفي المستوى الثالث، يطرح جونيت قضايا التواتر الزمني (Fréquence)، ويقصد به علاقات التكرار بين الحكي والقصة، حيث إن الحدث لا يتم إنتاجه فقط، بل إنه قابل لإعادة الإنتاج. على أن سلسلة هذه الأحداث التي يحدث تكرارها داخل مسار المحكي، لا تتماثل في ما بينها بشكل تام، إنما نجد بينها فروقا صوتية، أو طباعية، أو حتى لغوية[4].

وتتوطد بين إمكانات "تكرار الأحداث المسرودة (القصة) وإمكانات" الملفوظات السردية (الحكي) منظومة من العلاقات، يحددها جونيت في أربعة أنماط[5].

1- حكي مرة واحدة ما مر مرة واحدة ، و يسمى "الحكي الانفرادي"(RECITSINGULATIF).

2- حكي عدة مرات ما مر عدة مرات.

3- حكي عدة مرات ما مر مرة واحدة، و يسمى "الحكي التكراري" (RECITREPETITIF).

4- حكي مرة واحدة ما مر عدة مرات، و يسمى "الحكي التكراري المتشابه" (RECITITERATIF).

ويؤدي اهتمام جونيت "بالتكرار المتشابه" إلى تدقيق صيغ اشتغاله، فيثبت أن كل محكي تكراري هو سرد تأليفي لأحداث أنتجت وأعيد إنتاجها داخل مجرى سلسلة تكرارية متشابهة، تتكون من عدد من الوحدات المفردة (SINGULIERES)، وتتمثل سمته الأولى في "التحديد"

---

(1) الرموز: (=) ←يساوي، ∞< ← متناه في الصغر، < ← أصغر، ∞ > ← متناه في الكبر.

(2) جونيت(1972)، نفسه، 139-140.

(3) نفسه، ص.131.

(4) نفسه، ص. 142.

(5) نفسه، ص. 146-148.

(DETERMINATION)، وهو الإشارة إلى الحدود الدياكرونية (DIACHRONIQUE) للسلسلة مثل: "كل آحاد صيف 1890: بين نهاية يونيو وبداية شتنبر 1890). أما السمة الثانية، فترتبط بالتخصيص (SPICIFICATION). ويمكن أن يكون غير محدد، كأن يشار إليه بصيغ زمنية كـ: أحيانا، بعض الأيام، دائما...، كما يمكن أن يكون محددا بطريقة مطلقة: كل الأيام، كل الآحاد...، أو بطريقة نسبية: "أيام الوقت الجميل". بينما يستمد سمته الثالثة من الامتداد (EXTENSION)، وهو كل وحدة تكرارية متشابهة تشكل مدة، هي من الضعف بحيث لا تمكن من أي توسع سردي، كما هذا الملفوظ: "كل الأماسي أنام مبكرا"؛ ذلك أنه يتعلق بنوع من التكرار المتشابه المنتظم، خلافا لوحدة تكرارية متشابهة أخرى مثل: "ليلة الأرق" التي تملك من المدى ما يجعلها تؤسس لموضوع محكي متطور[1].

ومن جهة أخرى، يلاحظ جونيت أن "المحكي التكراري المتشابه" داخل المحكي التقليدي، يكون دائما، في علاقته بالمشاهد الانفرادية، ضمن وضعية تبعية وظيفية، فيشكل لها مستوى خلفيا إخباريا (ARRIERE- PLAN INFORMATIF)؛ مما يجعل وظيفته تشبه وظيفة الوصف في علاقته بالسرد[2].

والحال أن هذه الاستخراجات النظرية، سيعيد بول ريكور (1984) مساءلتها، ضمن طرحه لقضايا منهج وتحليل الخطاب عند عدد من منظري السرديات، حيث يأخذ على جونيت حصره دراسة الزمن في علاقة زمن الملفوظ (الخطاب السردي) بزمن القصة، على حساب المظاهر الزمنية لعلاقة الملفوظ بالتلفظ التي أرجأت إلى محور مقولة "الصوت"، فيثبت، خلافا لذلك، أن الصوت يجب أن يكون أساس كل دراسة لزمنية المحكي، لأنه لا يمكن فهم اشتغال تقسيمات جونيت (الترتيب، المدة، التواتر)، دون ربطها بالسارد وزمنيته، أي دون دراسة زمن المحكي انطلاقا من زمن السرد الذي ينبثق من الصوت[3]. ولتوضيح هذا الموقف يمكن أن نحيل على بعض الملاحظات ضمن تصور بول ريكور.

---

(1) نفسه، ص.157-158.

(2) نفسه، ص. 148.

(3) -P.Ricoeur (1984), Temps et Recit, p. 127.

يثبت ريكور أن عملية التحبيك، بصفتها دينامية إدماجية، تستخلص قصة فريدة وتامة من أحداث متنوعة، وأن تحولات الحبكة تكمن في استثمار متجدد للمبدإ الشكلي للتمظهر الزمني (CONFIGURATION TEMPORELLE) داخل الأجناس[1]. لذلك، يرى أنه بالرغم من تغيير الرواية باستمرار، على حساب الحبكة (ربط سببي بين العقدة وفكها)، فلا شيء ينفلت من هذا المبدإ الشكلي، أي من مفهوم التحبيك ذاته[2].

بناء على ذلك، يظهر أن ريكور يبني مسألة التحبيك على مقولة الزمن، وهي مقولة تتشكل لديه، عند استقلال أزمنة الفعل عن التجربة اليومية (التجربة المعيشة للزمن)، واستحالة انفصاله عنه داخل القصة المتخيلة في آن واحد؛ مما يجعلها وسائط بين الزمن الخارجي وصورته التي يعيد المحكي تشكيلها[3].

ومع السرديات (NARRATOLOGIE)، يلمس ريكور تحولا في دراسة زمنية المحكي الروائي، إذ تحولت الإشكالية من البحث داخل التلفظ عن مبدإ داخلي للتمييز بين أزمنة الفعل إلى البحث في كيفية توزيع أزمنة الفعل بين التلفظ والملفوظ، ويرى أن ميللر [G.MELLER] لم يكتف بحدود الخطاب، عند إجراء التمييز بين الملفوظ والتلفظ، بل يفتحه على "زمن الحياة". وفي المقابل، يضبط عند جونيت أن هذا التمييز ظل منحصرا داخل النص، دون إجراء أية علاقة بينهما.

وعلى الرغم من تسجيل ريكور دقة جونيت في توزيع الزمنين السرديين، وانفتاح ميللر على "زمن الحياة"، فإنه يثبت أن أحدا منهما لم يستطع تشكيل ما هو في حاجة إليه: "ترسيمة من ثلاث مستويات - التلفظ، الملفوظ، عالم النص - التي يرتبط بها [تباعا] زمن السرد، وزمن المسرود، والتجربة التخييلية، (FICTIVE) للزمن التي ترسل (PROJETEE) عبر الاتصال/ الانفصال بين الزمن الذي وضع كي يسرد والزمن المسرود(...)، فمللر يميز بشكل غير دقيق، المستوى الثالث من المستوى الثاني"[4].

---

(1) نفسه، ص.18.

(2) نفسه، ص.21.

(3) نفسه، ص.94.

(4) نفسه، 114.

بناء على ذلك، يتشكل الزمن عند ريكور من علاقة زمن السرد بزمن الحياة عبر الزمن المسرود، أي أن رهان لعبة العلاقة بين زمني جونيت هو 'المعيش الزمني' TEMPOREL (VECU).
ومن ثم يقول: يتضح كيف تتلاءم بنية سردية غير متصلة مع زمن الأخطار والمغامرات، وتتلاءم بنية سردية متصلة مع رواية التعلم التي تهيمن على موضوعات التطور والتحول، بينما تتلاءم الكرونولوجيا التي تخترقها التغيرات، والاستباقات، والاسترجاعات مع رؤية حول الزمن مجردة من كل قدرة على التحليق. ثم إن التجريب - يتابع ريكور - في نظام التقنيات السردية، مطلوب من طرف التشظي الذي يسم التجربة ذاتها[1].

والحال أنه وحده الانطلاق من 'الصوت' كفيل، بالنسبة لريكور، بتحديد الكون السردي بصفته صياغة تخييلية للزمن المعيش. غير أنه يطرح إشكالية مفهوم 'الصوت' في علاقته مع 'وجهة نظر' (Point de Vu) يرى أن 'وجهة النظر' تؤشر، داخل محكي بضمير الغائب، أوبضمير المتكلم، إلى توجه نظرة السارد نحو شخصياته أو نظرات الشخصيات بعضها إلى بعض؛ وحينئذ فإنها تؤسس لتعدد التقييمات، وتتحمل بشحنة إيديولوجية؛ مما يجعلها تترادف مع مفهوم الصوت، أي أن العمل يفرز أصواتا أخرى، غير صوت المؤلف، وينجز عدة تغيرات تنظمها 'وجهة النظر'[2].

ومن جهة أخرى، يرى ريكور 'الصوت' مفهوما أساسيا بإيحاءاته الزمنية الهامة: فالسارد يؤلف الخطاب، ويحدد زمن حاضر السرد، وهو حاضر تخييلي، يقترح تسميته 'اللازمن'، لكنه لا يجد مبررا لإلغاء مفهوم زمن الحاضر التخييلي، مادامت الشخصيات، أيضا، تخييلية في أفكارها ومشاعرها وخطاباتها، وتبلور داخل القصة المتخيلة زمنها الخاص. ومن ثم، فدراسة الأزمنة الفعلية، وتحديدا أزمنة الحوار الداخلي التي تحكى ضمن الأسلوب غير المباشر الحر، تموضعنا، في كثير من الأحيان، داخل لعبة التداخلات بين أزمنة السارد، وأزمنة الشخصيات.

وعموما يخلص ريكور إلى أن 'وجهة النظر' و'الصوت' مفهومان متلاحمان، بحيث لا يمكن الفصل بينهما (باختين، لوتمان، أوزينسكي). لكنه يلاحظ وجود اختلاف واحد بينهما، ويتجلى في كون 'وجهة النظر' تنبثق من قضية التركيب؛ مما يجعلها تظل داخل حقل البحث في التمظهر السردي؛

---

(1) نفسه، ص. 118-119.

(2) نفسه، ص. 140-141.

فينبثق من قضايا التواصل، ويتوجه إلى القارئ، حيث تؤشر القراءة لنقطة تقاطع عالم النص وعالم القارئ[1].

نستنتج أن نقاش بول ريكور المتشعب حول مقولة الزمن الحكائي، سيتيح للسرديات إمكانية الانفتاح على البعد الظاهراتي (PHENOMENOLOGIQUE) للمعيش الزمني، لإعادة مقاربة زمنية المحكي؛ ذلك أن الاستناد إلى مفهوم "التجربة الزمنية التخييلية"، يبرز أن التمظهرات السردية، لا تحكمها فقط الاختيارات السردية، بل تتأثر أيضا بطبيعة التجربة المعيشة المستعادة. لذلك، فالمقاربة ستحاول استثمار هذا الانفتاح في مسار رصدها لشكل بناء الزمن الحكائي ضمن التجارب الروائية الحديثة.

III- العلاقات النصية الداخلية

نقصد بالمستوى الداخلي للنص النسيج العلائقي الذي يحكم إنتاج البنيات النصية الصغرى والكبرى، فيدفع المحكي إلى تجاوز الشكل السردي التقليدي، على مستوى طرق تبنيه. وسنحاول أن نعرض، ضمن هذا المحور، الأساس النظري للاستراتيجية النصية، والأدوات الإجرائية التي ستمكن المقاربة من استكمال بلورة فرضيتها.

III-1- حول النص:

يتمظهر النص، كما يقول هوفيل (1985) كمجموع منته، ومبنين من العلامات اللسانية التي تتشكل ضمن أجزاء متسلسلة. ويبرز، في علاقته بالخطاب، كصيغة من صيغ اشتغال اللغة، وكبنينة (Structuration) نوعية لعملية خطابية، وكإجراء إنتاجي ذي مفعول توليدي[2]. وبهذا المعنى، يختلف النص عن الخطاب والمتن (مجموع الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل)؛ ويغدو جهازا ديناميا يعيد تنظيم المادة اللغوية، حسب مقصدية جمالية ودلالية.

في هذا الصدد، يربط ريفاتير (1979) [M.Riffaterre] مفهومه للنص بعملية إنتاجية على مستوى الدلالة والتدلال (Signifiance): فإذا كان النص الأدبي ينبني عبر توسيع الوحدات

---

(1) نفسه، ص. 148.

(2) هوفيل (1985)، المرجع السابق، ص.23.

الصغرى التي تشكله، فدلالته تتمظهر داخل الخطية، بينما يتبلور تدلاله خارجها[1]. ومن ثم يرى ريفاتير أن النص يستمد قيمته الجمالية من "التدلال"، وهومستوى من القراءة، يتيح البحث عنه القبض على عناصر الانسجام النصي، أي أن "التدلال" يظهر أن النص يكرر شكلا واحدا، رغم التغاير المستمر في طريقة القول[2].

والحال أن ريفاتير (1982) سيعود إلى توضيح هذا المعطى النصي في مرجع آخر، فيربط الانسجام النصي الذي ينبثق من التدلال بمفهوم "الرحم البنيوي" ((Matricestructurale)). حيث يعيد التأكيد على أن النص يمثل (Variation) عن بنية موضوعاتية أو رمزية أو شيء آخر[3].

ويعتمد هذا "التدلال"، حسب ريفاتير (1982)، على خاصيتين: ترتبط الخاصية الأولى بوقوع النص موضوعا لقراءة مزدوجة:

1. تحاول القراءة الأولى أن تجرد النص من الالتباسات واللاتطابقات اللغوية والنحوية، للكشف عن الدلالة.
2. تحاول القراءة الثانية أن تكون تأويلية وارتجاعية (Rétroactive): فكلما تقدم القارئ فيها، يتذكر ما قرأه. وبالتالي ينجز تفكيكا بنيويا للشفرة (Décodage structural) كلما توغل في القراءة. فيتوصل إلى كون الملفوظات المتتالية، متغايرات لنفس الرحم البنيوي. الذي ينظم مجموع النص[4].

أما الخاصية الثانية، فترتبط بما يسميه ريفاتير "المحددات المتظافرة النصية" (Surdeterminations) هي عناصر تلتحم في ما بينها داخل مجموع مبنين، وكل عنصر يجد طريقه للامتداد داخل النص كله. يحدث هذا الامتداد، وفق اشتقاقين:

في الاشتقاق الأول، يحول التشعب مكونات الرحم النصي إلى أشكال جد معقدة ويمكن أن يتخلص هذا الرحم في كلمة واحدة، قد لاتظهر في النص[5].

---

(1) .M.Riffaterre(1979),Production du texte, p.75

(2) نفسه، 76.

(3) . -M.Riffaterre (1982). Illusion référentielle, p . 97

(4) نفسه، ص.97.

(5) نفسه، 100-101.

أمـــا الاشـــتقاق الثـــاني الـــذي يـــسميه ريفـــاتير الاشـــتقاق 'الايبوغرامـــاتيكي' (Hypogrammatique)، فيقصد به إمكانية عودة عبارة، أو نص إلى نص سابق عنه يؤسس لـه 'إيبوغرامة'. ويمكن لهذا 'الإيبوغرام'، أحيانا، أن يترهن نـصا مـسكوكا (Steréotype) أو كليـشيهات (Clichés) أو أمكنة، فيؤسس إطار المرجعية الداخلية[1]. يبرز مـن خـلال هـذين الاشـتقاقين، أن النص يخضع لعمليتين بنائيتين: تقوم العملية باللأولى بتحويل وتوسيع الرحم البنيـوي إلى تمظهـرات نصية متنوعة، بينما تحاور العملية الثانية أشكالا نـصية خارجيـة، فتحولهـا، ضـمن ظـاهرة التفاعـل النصي، إلى عناصر مكونة للنص الدامج. ومن ثم، يمكـن القـول، مـع أحمـد اليـابوري (1993) أن ريفاتير يعتبر النص 'فضاء لنصوص متعددة تخترقه وتتفاعل فيه، عن طريق أشكال شتى مـن الحـوار والجدل [كما أن] النص، لايتم تلقيه إيجابيا إلا بالرجوع إلى قواعـد اللغـة وإرغامـات الـسياق، وفي ارتباط مع التناص'[2].

وعموما، يربط ريفاتير مفهومه للنص بطرق تحليله، ولا يرى أهمية لتحليل شكلي للـنص، بدون عملية قراءة فاعلة، وكاشـفة، ومؤولـة؛ حيـث يقـول إن إسـهام التحليـل الـشكلي في تفـسير الظاهرة (الأدبية) يتموقع في علاقة النص بالقارئ، وليس في علاقتـه بكاتبـه أو بـالواقع. وبالتـالي، فعلى عكس التقليد الذي يقارب النص من الخارج، يتوجب أن تنطبق المقاربة التفسيرية على مسيرة منظمة لرؤية الرسالة من طرف متلقيها، ويجب أن تنطلق من الداخل إلى الخارج[3].

والواقع أن هذا التناص (Intertextualité) الذي يتحدث عنه ريفـاتير.كانـت كريـستيفا (1969) و(1970) [Kristeva] قد حددت سماته النظرية، حيـث تعـرف الـنص، كجهـاز عـبر لساني يعيد توزيع نظـام اللـسان، ويجعـل الكـلام التواصـلي يـربط علاقـات متعـددة مـع مختلـف الملفوظات القبلية والسانكرونية، بمعنى أن الـنص يتحقـق كإنتاجيـة (Productivité). وكمـساحة لتبادل النصوص، وتداخلها وكمجال، أيضا، لتقاطع الملفوظات وتنابذها[4]. غير أن نظرية 'التناص'،

---

(1) نفسه، ص.106.

(2) أحمد اليابوري (1993)، دينامية النص الروائي، ص.15.

(3) ريفاتير(1982)، المرجع السابق، ص.27.

(4) – J.Kristeva(1970), Le texte du roman, ed.3(1979), p.11.

ستعرف تطورا مهما مع جونيت (1982)، ولم يعد مفهوم 'التناص' سوى نمط من أنماط نظرية موسعة يسميها 'المتعاليات النصية (Transcendance Transtextualité)، وهي خمسة أنماط[1]:

1. التناص (Intetextualité)، ويقيد جونيت دائرة اشتغاله إما في ممارسة ظاهرة 'الاستشهاد' (Citation) بشكله التقليدي، أو في ممارسة أقل ظهورا وحرفية، وهي ممارسة التلميح.
2. النص الموازي(Paratexte)، وهي العلاقة التي تربط النص، بالعنوان، والعنوان النوعي، والعناوين الداخلية والمقدمات والتذييلات والتحذيرات، إلخ..
3. 'الميتانص' (Metatextualité)، وهي علاقة 'التعليق' التي تجمع نصا بنص آخر يتحدث عنه دون أن يسميه، ويسميها جونيت 'العلاقة النقدية'.
4. 'التعلق النصي' (Hypertextualité)، وهو العلاقة التي تربط نصا يسميه جونيت (Hypertexte) بنص سابق عنه (Hypotexte)، مما يجعلها علاقة أجناسية داخلية، تعتمد على عنصر الاشتقاق والتحويل لنصوص سابقة إلى النص اللاحق.
5. 'معمارية النص' (Architextualité)، وهي علاقة صامتة (Muette) تتحدد من خلال البعد الأجناسي للنص، بمعنى أنها تبلور خصوصيات أجناسية على القارئ أن يكشف عنها.

لم يكن الغرض من هذه التعريفات المقتضبة، وضع مفاهيم سنركز عليها أثناء التحليل، بل هي عرض لأسماء أنماط التفاعل النصي (عند جونيت) ضمن محاولة تحديد مفهوم النص. لكنها تندرج مع الاستخراجات النظرية الأخرى، ضمن تكوين إطار عام للمفاهيم التي ستركز عليها المقاربة، حيث سنثير شكلا آخر للتفاعل النصي، أعادت الرواية الجديدة تشغيله وفق أشكال جديدة، ويسميه دلنباج (1976) [Dällenbach] 'النصية الذاتية' (Autotextualité)، والحال أن دلنباخ قد اعتمد في استخراج هذا المفهوم الجديد على ريكاردو (1971)، الذي يميز بين 'التناص الخارجي' الذي يربط نصا بنص آخر، وبين 'التناص الداخلي' الذي يتناول كعلاقة النص بذاته[2]،

---

(1) -G.Genette(1982), <u>Palimpsestes</u>, pp.9-13.

(2) -. J.Ricardou (1971), <u>Pour une théorie du nouveau Roman</u>, p. 162

فاقترح تسمية هذه العلاقة الداخلية، تناصا انطوائيا (Autarcique)، وهي صفة نصية لما يسمى بالانشطار المرآوي (Mise en abyme spéculaire) [1].

III-2- تقنية الانشطار المرآوي:

يتصور ريكاردو (1967) أن القصة لا تتحمل إلا محكيها الخاص، ويمكن أن تتأسس كليانية،(Totalitaire) تطغى على قصة أخرى تحقن في مجرى تبلورها. على أن العمل السردي يلجأ إلى قبول وتسويغ هذه الكليانية، عبر تحويل القصة المدمجة إلى مقطع يلخص القصة الإطار[2]. ويؤكد ريكاردو أن هذه العلاقة الادماجية، كان أندري جيد [A.Gide] قد اقترح تسميتها "الانشطار" (Mise en abyme)، بناء على ما لاحظه في بعض اللوحات والأعمال الأدبية : "أحب كثيرا أن نجد داخل العمل الفني موضوع هذا العمل نفسه، منقولا كذلك، على مستوى الشخصيات. فلا شيء يضيئه ويعرض أبعاده، بشكل دقيق، أكثر من هذا الشكل: فمثلا في بعض لوحات ميملينغ [Memling] وكنتان متزيس [Q.Metzus] توجد مرآة صغيرة ومحدبة وداكنة، تعكس بدورها دواخل المكان الذي يوجد فيه المشهد المرسوم (...) وأخيرا، نجده في الأدب، داخل هاملت، (Hamlet) كمشهد كوميدي..."[3].

وتأخذ كل هذه الأشكال، بطرق متفاوتة، حسب جيد، شكل فن الشعارات (Blasons) حيث يتم إدماج شعار داخل شعار آخر[4]. والحال أن ريكاردو (1973) سيشير إلى أن فيكتور هيكو [V.Hugo] كان أول من وصف هذا الإجراء الإدماجي، حيث ينقل لهيكو قوله بصدد الانشطار في مسرحية هاملت. "إنه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة؛ فإلى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي، هناك عاصفة في كأس الماء"[5]. ومن ثم، تتأسس عملية الانشطار على الاختراق والانعكاس والتكثيف.

---

(1) -L.Dällenbach (1976), «Intertexte et autotexte», Poétique, 27.p.282-283.

(2) ريكاردو(1967)، المرجع السابق، ص.172.

(3) نفسه، ص.172-173.

(4) نفسه، ص.173.

(5) ريكاردو(1973)،المرجع السابق، ص.61.

ويمكن أن نشير إلى إحدى الطرق التي وظف بها ريكـاردو (1967) تقنيـة "الانـشطار"، مـن خلال عرض الأنماط الانشطارية التي استخرجها من تحليله لأسـطورة "أوديـب"[1]. يتمثـل الانـشطار الأول في محكي صغير تتنبأ فيه "دلف" للملك "لايوس" أن الولد الـذي سـيلده مـع زوجتـه "جوكاسـت" سيقوم بقتله. لكن "لايوس" أمر بإبعاد الولد بدل قتله، لأنه لم يفهم المغزى الحقيقي للتنبؤ؛ ممـا سـيتيح لهذا المحكي الصغير التحقق، حينما م قتل الولد أباه (الملك).

أما الانشطار الثاني، فيرتبط بجواب الآلهـة عـن سـؤال "أوديـب" ذاتـه عـن مـصيره، حيـث توقعت له أن يقتل أباه ويتـزوج أمـه، لكـن "أوديـب" فهـم التوقـع في معنـاه المباشـر، فغـادر والديـه الزائفين، والتقى بأبيه الحقيقي الملك (لايوس) وتزوج أمه، فتحققت نبوءة المحكي الانشطاري.

بينما يتشخص الانشطار الثالث في جواب "أوديب" على سؤال "أبي الهول": "ما الحيوان الـذي له أربعة قوائم في الصباح، واثنان في الظهر وثلاثة في المساء ؟". فلما أجاب "أوديب" بـ"الإنسان"، اكتفى بالمعنى القريب الذي يحقق الانشطار في حياة كل إنـسان. ولـو أجـاب هـو "أوديـب"، لعـرف المعنـى العميق للسؤال، وتحقق من نهايته: فـ"أوديب" هو الذي زحف على أربعة أثنـاء طفولتـه، ويقـف الآن أمام "أبي الهول"، وسيحتاج إلى عصا كي يستطيع السير. وليست تلك العصا، سوى ابنته "أنتيغون" الـتي سيتوكأ عليها، حينما سيعرف حقيقة مصيره.

هكذا، يظهر أن هذا الشكل الانشطاري، يتأسس على قيام قصة شذرية بحفر ممرها الخاص إلى التحقق انعكاسا للقصة الإطار التي تنزع إلى الإلتفاف على حصيلتها الدلالية؛ مما يجعـل التماثـل الذي يجمعها مبنيا على لعبة التكثيف "التحكمي" الاستشرافي.

مـن جهـة أخـرى، يـرى ريكـاردو(1967) أن الانـشطار كمحكـي صـغير (Micro-histoire) يظل، مهما كانت وظيفته النصية، خاضعا لأبعاد معينة: فلا يتوجب أن يكون أطول من القصة التي يعكسها، تحت طائلة أنه هو القصة المعكوسة (Réfletée)، بمعنى أن القـصة المحتويـة لا يمكن أن تستحضر القـصة المحتـواة، إلا علـى شـكل خلاصـة: تلميحـا أو اسـتعارة أو أسـلوبا غـير مباشر[2]. والحال أنه في كتاب: الرواية الجديدة، سيعود ريكاردو (1973) إلى مناقشة قضايا المحكـي

---

(1) ريكاردو(1967)، المرجع السابق، ص.173-175.

(2) نفسه، ص.189.

الانشطاري، إلى جانب أنماط من المحكيات الأخرى. ونعرض، هنا تحديدا، لتقسيمه لهذا المحكي إلى نوعين:

1. **الانشطار الكاشف** (Révélateur)[1]، ويرتبط بمحكي صغير ينجز ثلاثة أدوار: فمن جهة أولى، يؤدي وظيفة التكرار (Répétition)، عندما يضاعف ما يحاكيه (Imiter)، أو بعبارة أخرى، يسطره بقوله ثانية. ومن جهة ثانية، يؤدي وظيفة التكثيف (Condensation) حيث يكثف المحكي الإطار بإعادة قوله بطريقة مغايرة، أي أنه يعتمد، في غالب الأحيان، على أحداث بسيطة ومختزلة. ومن جهة ثالثة، يؤدي وظيفة التوقع (Anticipation)، من خلال تشكيله أحداثا صغرى (Micro-événements) تكشف، مسبقا، عن الأحداث الكبرى (Macro-événements).
2. **الانشطار التضادي** (Antithéque) [2]، وهو الانشطار الذي ينازع وحدة وتماسك المحكي الدامج له، حيث يتبلور بنية نصية صغرى تعارض اشتغاله العام، بمعنى أنه يشتغل ضد التيار "الوحدوي" للنص الإطار، فيحدث فيه انقسامات واختلالات واسعة. وعلى عكس ذلك، يحدث أن يتشظى النص إلى مجموعة من المحكيات الصغرى، فيضاعف الانشطار التماثلات والتجمعات، كي يلملم تشتت الأحداث. ومن ثم، يكمن الدور التضادي للانشطار، حسب ريكاردو، في تقسيم النص إذا كان موحدا، أو في "تقييد تناثر المحكيات المتشظية طبقا لتجميع المحكيات الاستعارية"[3].

يتضح، إذن، أن ريكاردو يبني مفهومه للانشطار على الجهد النظري لهيغو وأندري جيد، فيخلص إلى أنه يشتغل وفق مبادئ التكثيف والانعكاس والتكرار والتنبؤ، وتختلف طريقة وجوده داخل النصوص، تبعا لشكل بنائها السردي.

في نفس الإطار، يتابع دلنباخ [Dallenbach] في مجموعة من الأعمال، البحث في قضايا الانشطار. وسنعتمد في طرح تصوره لهذا المفهوم، على عمله: المحكي المرآوي، نظرا لشموليته ودقته.

---

(1) – ريكاردو المرجع السابق، ص.62.

(2) نفسه، 83

(3) نفسه، ص.85.

يلاحظ دلنباخ (1977) أن الانشطار قد أصبح، منذ أن تبنته الرواية الجديدة، مهيأ لاكتساح مجال النقد الأدبي، واقتحام المجالات المجاورة، والتسرب إلى معجم كل فرد. ورغم الاتفاق الضمني الذي يبدو على استعماله، فإنه يحيل على مفاهيم هي من الإختلاف والتنوع ما يجعلنا نلح، يقول دلنباخ، على ضرورة انتشاله من وضوحه الزائف، وزعزعة اليقينية التي نتلقاه بها[1]. لذلك، ينبرى إلى عرض ومناقشة الإرث النظري حول الانشطار، ويثبت هذه الملاحظات[2]:

1. إن استعمال الانشطار عند أغلب النقاد، ينم عن الخاصية المتبادلة للانشطار والمرآة.
2. يوظفه المؤلفون دون أن يشكلوه (Proplématiser): فمادة 'انشطار' تجمع حقائق مختلفة، يمكن رصدها في ثلاثة أوجه أساسية، وهي الازدواج البسيط (Réduplication simple) (جزء نصي يعقد مع العمل الذي يدمجه علاقة تماثل)، والازدواج اللا-منتهى (جزء يعقد مع العمل الذي يدمجه علاقة تماثل، والذي يضم بدوره جزءا آخر الذي...إلخ)، ثم الازدواج المفارق (Aporistique) (جزء يفترض أن يدمج العمل الذي يدمجه).

بناء على ذلك، قام دلنباخ بوضع نمذجة للانشطارات التي كان النقاد يضعونها تحت نمط واحد، فيشيد على مفهوم 'الانعكاسية' ثلاثة أنماط انعكاسية: انعكاس الملفوظ، وانعكاس التلفظ، وانعكاس الشفرة (Code)[3]، حيث يعرف 'الانعكاس بكونه ملفوظا (Enoncé) يحيل على الملفوظ، وعلى التلفظ، أو على شفرة الحكي، [بمعنى] أن الملفوظ الحامل للانعكاسية، يشتغل، على الأقل، على مستويين: في المستوى الأول، يستمر في التمظهر كأي ملفوظ آخر، و في المستوى الثاني، يشخص عملية الانعكاس، أي يحضر كعنصر ميتا-دلالة (Méta-Signification)، يسمح للمحكي أن يعالج كموضوعة (Thème)'، ثم إن الانعكاس، يضيف دلنباخ، ليس رمزا مادامت العلاقة مؤسسة بين المعنى الإستعاري والمعنى الحرفي، كما أنه ليس مجازا (Allégorie)، مادامت لا توجد علاقة نقلية بين المعنيين، كما أنه لا يمكن أن يصبح انعكاسا إلا بوجود علاقة ازدواج مع هذا المظهر الحكائي أو ذاك[4].

---

(1) L. Dallenbach (1977). Le récit spéculaire, p.9

(2) نفسه، ص.51.

(3) نفسه، ص.61.

(4) نفسه، ص.62 ـ 63.

ولما كان التماثل هو سمة هذا الازدواج الانعكاسي، فدلنباخ يحصر بعض أشكاله المباشرة (التشابه ـ المقارنة ـ التوازي ـ القرابة ـ التطابق) وبعض فروعه غير المباشرة التي لا تقل أهمية عن الأولى. وتتمثل هذه الأشكال غير المباشرة في الجناس، على مستوى الأبطال، بين المحكي-الإطار والمحكي المدمج. (سيغموند وسنغلاند في Walsungenblut لطوماس مان [Th.Mann]). وفي شبه-جناس بين الشخصية والمؤلف (روي دوزيت وروب غرييه في(les gommes) وفي الجناس بين المحكي-الإطار والمحكي المدمج (الموشحة الدينية (Oratorio) «Dr. Fausti Weheklag» داخل Doktor Faustus لطوماس مان أيضا). و يوجد في تكرار ديكور كاشف ولخبة من الشخصيات (التطابق بين القصة و النجادة في Une vie لموبسان [Mauppassant] ، وكذلك في استعادة نصية لعبارة أو مجموعة من العبارات الأعراضية (Symptomatiques) للمحكي الأول داخل المقطع الانعكاسي[1].

من جهة أخرى، يميز دلنباخ بين الملفوظات الانعكاسية الميتا-حكائية، والملفوظات الانعكاسية الحكائية (Diégétique) والميتا-محكيات الانعكاسية. ويحدد، أولا، الميتا-محكي بكونه، "المقطع النصي الذي يضطلع به سارد داخلي، تخلى له السارد أو المؤلف عن المكان مؤقتا".

ويحكم الميتا-محكي الانعكاسي ضمن هذه الوضعية، أربع خاصيات، وهي عكس المحكي، وقطعه، وخرق الحكاية (Diégèse)، وإدخال عامل التنوع داخل الخطاب. ومن المفروض أن يكون هذا الإدماج عبر ترهين سردي يختلف عن الترهين السردي الذي يحكم المحكي الأول، كما يتشكل وفق شكل محكي شفهي أو كتابي.

أما الملفوظات الانعكاسية الميتا-حكائية، فلا تهدف، حسب ريكاردو، إلى التحرر من وصاية المحكي الأول، و هي تتمثل في المحكيات المنقولة عبر الأسلوب غير المباشر، والأحلام، و العرض المرئي، أو السمعي، إلخ؛ بينما لا تتسبب الملفوظات الانعكاسية الحكائية لا في تغيير الترهين السردي ولا في تفكيك الاستمرارية الحكائية، بل ترتبط بالمحكي الأول، وتتطابق مع مجراه، وتنحصر في الكون الذي رسم لها[2].

---

(1) نفسه، ص.65.

(2) نفسه، ص.72 ـ 73.

هكذا.. يحدد دلنباخ السمات العامة لمفهوم الانشطار، ثم ينتقل إلى التمييز بين أنماطه الثلاثة:

III-2-1- انشطار الملفوظ التخييلي (Fictionnel):

يتحدد انشطار الملفوظ، حسب دلنباخ، كذكر لمضمون أوالخلاصة تناصيين، فبما أنه في تكثيفه مادة المحكي، يؤسس ملفوظا يحيل على ملفوظ آخر، ويكتسي بالتالي سمة الشفرة الميتا-لسانية، وبما أنه جزء من القصة التي يلخصها، فهو يكون من ذاته أداة للعودة، و يفسح المجال بالتالي لتكرار داخلي. وبفضل وظيفته السردية التي تتمثل في حشده لخصائص التكرار وخصائص ملفوظ من الدرجة الثانية، فالانشطار يوفر للعمل بنية قوية، ويجعله يتحاور مع ذاته[1].

غير أن اهمية هذا الانشطار ومفعوله، يشير دلنباخ، يتغيران طبقا لدرجة التماثل بين الملفوظ الانعكاسي والملفوظ المنعكس من جهة، وطبقا لوضعيته داخل السلسلة السردية من جهة أخرى؛ ذلك، يرى دلنباخ أن المحكي الانشطاري يمكن أن يحضر موحدا، أو يقدم مجزأ، فيتناوب مع النص الذي يدمجه؛ كما يمكن تناوله ضمن قضايا زمنية السرد، على اعتبار أنه يتحدد وفق المفارقات الزمنية الداخلية التي حددها جونيت، فهو يمكن أن يشكل انشطارا استباقيا يعكس القصة التي ستأتي قبل نهايتها، أو انشطارا استرجاعيا يعكس القصة بعد نهايتها، أو انشطارا استرجاعيا-استباقيا (RETRO- PROSPECTIVE) يعكس ويكشف الأحداث السابقة واللاحقة عن نقطة تثبيته داخل المحكي. ويؤكد دلنباخ أن التمعن في هذه الأنماط، يبرز أن الإنشطار التخييلي (الملفوظ) ضعيف في البداية، ومهمش في النهاية، لكنه قوي في الوسط[2].

يبدو أن حضور الملفوظ الانشطاري بنية سردية موحدة، يساعد في كشفه وتحديد موقعه الزمني على ضوء المفارقات الزمنية، لكن أمر تحديد موقعه الزمني يتعقد، حين يتجزأ، وتتعدد مواقعه النصية. إنما يرى دلنباخ، من جهة أخرى، أن الانشطار التخييلي يغدو ضمن هذه التشظية عامل توحيد وتجميع الأجزاء المنجذبة (Aimantés) استعاريا[3]، وهو ما يحيلنا على أحد نمطي ما يسميه ريكاردو الانشطار التضادي كما رأينا قبل قليل.

---

(1) نفسه، ص.76.

(2) نفسه، ص.82 ـ 83.

(3) نفسه، ص.94.

III-2-2- انشطار التلفظ:

إذا كان انشطار الملفوظ يعكس فعل إنتاج الحكي، فانشطار التلفظ، في نظر دلنباخ، يتبلور عامل (Agent) وفعل هذا الإنتاج نفسه. ومن ثم، فهو "1) تشخيص 'حكائي' لمنتج، أو لمتلقي الحكي. 2) توضيح الإنتاج، أو التلقي كما هو. 3) الإظهار الحكائي الذي يشرط هذا الإنتاج-التلقي. وهي كلها عمليات انعكاسية، تستهدف إحالة اللامرئي مرئيا"[1].

ويرى دلنباخ أن انشطار المنتج (Producteur) يهم ممثل المؤلف الواقعي: المؤلف الضمني، الذي يضطلع بوظائف تقديم وتنظيم وحكي النص؛ وهي وظائف سيسندها لنتفلت (1981)، كما رأينا سابقا، إلى ترهين السارد، كما يثبت أن الشخصية الرئيسية هي التي تبلور نشاط هذا الانعكاس[2]. وبذلك، "تفرز انشطارات العمل المنتج انشغال الحكيات بعكس، دون توقف، مغامرة تكونها الخاص. وحينئذ تضاعف" الشخصيات البديلة (Sibstitus) مؤسسي الجهاز الروائي[3].

ويلاحظ دلنباخ، من جهة أخرى، أن أثر الانشطار التلفظي يتغاير بدوره تبعا للدرجة التماثل التي توجد بين نشاط الكاتب ونشاط ممثله داخل الحكي، وهي ثابتة تماثلية تنطبق أيضا على انشطارات المتلقي والتلقي، و هو ما يوضحه برواية <u>البحث عن الزمن المفقود</u>، إذ يعتبر الفنانين التخييليين بدائل، بدرجات متفاوتة، للكاتب بروست[Proust]: فالقرابة قوية بينه وبين "إلستير" وفونتوي[vinteuil/Elstir] بينما ضعيفة ببرغوت[Bergotte][4].

ولأن دلنباخ يسعى إلى القبض على كل العناصر التي تنشغل بانشطار التلفظ؛ فإنه يضع هذه الترسيمة العامة لعرض محاور الإنعكاس.

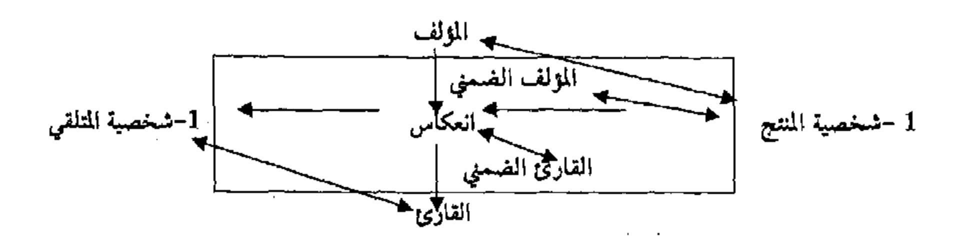
---

(1) نفسه، ص.100.

(2) نفسه، ص.101.

(3) نفسه، ص.102.

(4) نفسه، ص.103.



بناء على هذه الترسيمة، يحاول دلنباخ أن يضبط وضعية البطل (Protagoniste) المنتج أو المتلقي ضمن الشبكة التواصلية العامة: فإضافة إلى إمكانية وقوعه منتجا يمثل انعكاسيا، المؤلف الضمني، كما رأينا قبل قليل، فإنه حين يحجزه انشطار التخييل "ينتهي دوره كمنتج، ويبقى دوره كمتلق"، وبالتالي ينتقل انشطار التلفظ إلى المتلقي الذي يعكس شخصية المنتج؛ وهي وضعية تتهمش فيها الشخصية الرئيسية، وتحضر الشخصيات الأخرى لتقديم أمامها حدثها الماضي والمستقبلي". ومن ثم تغدو المهمة إظهار أن انشطار القصة المسرودة تشتغل تجاه المرسل إليه الداخلي كمثل (Exemplum) حقيقي"[1].

ولتوضيح هذا الإجراء الانعكاسي، يبني دلنباخ على مقاربته لقصة Le décameron لبوكاص (Boccace)، مجموعة من النتائج تظهر التلقي الداخلي متوزعا على ثلاث لحظات:

1. تفكيك رموز العلامات.
2. الوعي بها.
3. إنجاز الفعل اللازم.

يثبت دلنباخ أنه "إذا كان ممكنا توظيف تعبيرات متعددة في (3)، فـ(2) لا يسمح إلا بواحد: المعرفة؛ وإذا كان منطقيا أن نفضل الحكيات التي تمنح الأولوية للحبكة (3)، فالحكيات التي تكون فيها المغامرة داخلية بشكل خاص تبرز (2) (...). وفي الوقت الذي تتمفصل فيه اللحظة (3) على اللحظة (2)، وتتغاير اللحظة (2) تبعا لـ(1)، فبنية التلقي يمكن أن تدرك كسلسلة مشدودة إلى

(1) نفسه، ص.108.

الإنجاز التأويلي للشخصية: وأن ترى التماثل أو تتعامى عنه، أن تؤوله، بشكل صحيح، أو أن تنخدع فيه، ذلك هو السؤال"[1].

هكذا ينبني انشطار التلفظ، بشكل عام، على تحول المؤلف الضمني إلى قارئ ضمني يبلور تأملا حول شروط توليد النص كموضوع وكتخيل، كما يرتكز إما على تحمل الشخصية المنتجة لعكس نشاط المؤلف، أو على تحولها بدورها إلى متلق لحكي مدمج، بغية تأسيس انشطار التلقي الخارجي.

III-2-3- انشطار النص والميتا-نص (الشفرة).

يقصد دلنباخ بانشطار النص(Texte) انعكاسا آخر، لم يشمله التقسيم الثلاثي السابق، ويرى أنه يقع بين انشطارات الملفوظ وانشطارات التلفظ، كما يشير أنه يحتضن انشطارين: الأول تخييلي، يضاعف محكي القصة المسرودة في بعدها المرجعي (Réferentiel) والآخر نصي يعكس هذا المحكي في بعده الحرفي (Littéral)، بصفته نظاما دالا"[2].

بناء على ذلك، يرى دلنباخ أن موضوع انشطارات النص يتحدد في تمثيل "تركيبة" النص الذي يدمجها، وفق سياق يتيح "تناول تزامن العناصر المشتغلة والعلاقات التي تربط بينها "ومن ثم، فهي" دائما انشطارات الشفرة (Code)، على أن هذه الأخيرة تتميز عنها بعملها على كشف مبدإ هذا الاشتغال"[3].

ويمكن أن تحضر هذه الانشطارات الميتا-نصية كـ"استعارات حكائية" تبني عناصرها التمثيلية، عبر علاقاتها التبادلية والتجاورية مع النص[4]، أو تتأسس بصيغ مباشرة، كعلاقة تماثل بينها وبين النص المرجع. والحال أن هذا التماثل يصعب ضبط حدوده، وتتفاوت درجاته، حسب دلنباخ، من نص إلى آخر، فقد يتحقق "فنا شعريا، أو صراعا جماليا [نقد الرواية التقليدية والدفاع عن أهميتها

---

(1) نفسه، ص.109 ـ 110.

(2) نفسه، ص.123.

(3) نفسه، ص.126.

(4) نفسه، ص.128.

للرواية الخالصة في [مزيفو النقود]، أو بيانا (Manifeste)، أو تعويذة (Credo)، أو كإشارات إلى المقصدية التي يسندها المنتج للعمل أو يسندها العمل لذاته"[1].

بناء على ذلك، يحاول النص من خلال الانشطار الميتا-نصي تسريد إشكالية كتابته وصيغ توليده سواء بطرق استعارية أو خطابات خارج-حكائية.

وعموما، يتضح أن دلنباخ يضع نمذجته للتحققات الانشطارية، بناء على معطيات النصوص الروائية التي قاربها. فيظهر أن كل نص يبلور انشطارا، يقصد بذلك إما تكثيف القصة الموحدة، أو تقييد القصة المتشظية، أو مسرحة نشاط المتلفظ أو المتلقي، أو عكس (حرفيا) اشتغال النص في تشكيل عوالمه. ومن ثم، فوحده التحليل يستطيع الخوض في ضبط أنماط الانعكاسات وتداخلاتها ومستويات التماثلات النصية-الذاتية (Autotextuel).

III-3- العبورات النصية:

نثير في هذا المحور مفاهيم جديدة تحكم، أيضا، توليد النص وتنظيمه؛ وسنعتمد في ذلك على ريكاردو(1973) الذي يطرح شكلا آخرا من التماثلات النصية، غير المحكي الانشطاري، حيث يرى أن التعدد داخل وحدة النص، يخضع لعمليات توليدية تناظرية، تقيد أجزاءه وتجمع عناصره تحت مبدأ موحد[2].

والحال أن ريكاردو يقسم العبورات التناظرية، حسب درجة الاختلاف أو الائتلاف التي يجمع المتواليات السردية[3]، فيبرز أن التماثل-الصغير (Micro-Similitude) الذي يوحد مجموعات متعددة، يكون طرف التناظرات بينها قليلا، وما يلاحظ فيها هو التشابهات. بينما يرى أن التماثل-الكبير (Macro-similitude)، يكون فيه طرف التناظر بين مجموعاته النصية كبيرا، وما يلاحظ فيها هو الاختلافات. ومن ثم، يحدث التماثل-الصغير المتماثلات (Similantes)، ويحدث التماثل-الكبير المتغايرات (Variantes) [4].

---

(1) نفسه، ص.130.

(2) ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص . 86 .

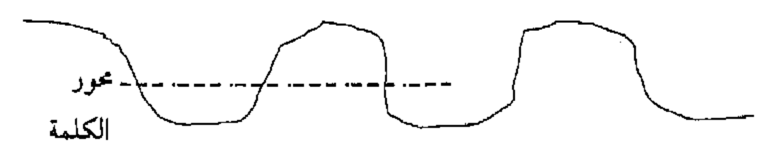
(3) "المتوالية هي مجموعة من الأحداث المعروضة بدون فجوة (hiatus) . أما العبور فيتجلى في التحول داخل المتوالية" ريكاردو(1973)، نفسه،ص. 87 .

(4) نفسه، ص.87.

III-3-1- العبورات التناظرية الصغيرة (المتماثلات):

يميز ريكاردو بين عبورين تناظريين صغيرين، يرتبط الأول بعبور فعلي (Actuel)، ويحدث بين متواليتين متجاورتين، ويرتبط الثاني بعبور بالقوة (Virtuel)، ويشد تماثليا متواليتين، تفصل بينهما متواليات أخرى[1]. ويرى أن كليهما ينجز عمليات عبورية بسيطة يحددها كالتالي[2].

1. التكرار أو "اللازمة"، ويتجلى في تكرار كلمة في متواليتن أو أكثر، فإذا كان ضمن العبور الفعلي، تكرارا متقاربا، فإنه ضمن العبور بالقوة، يرسم منحنيات جيبية على محور الكلمة المرددة، كما يبرز ريكاردو ذلك في هذه الترسيمة:1



والحال أن هذا العبور يحول، حسب ريكاردو، هذا المنحى إلى حلقات (boucles)، فيدفع مجموع النص إلى التشكل جهازا نفليا (En trèfle) تغدو الكلمة المعادة مركزه؛ مما يعني أن النص يتعقد، حينما يبلور محاور تكرارية متعددة يفرز تعدد "النفلات" المتداخلة.

وهذه ترسيمة (2) لشكل النفلة:



2. تعدد المعاني (Polysémie). يثبت ريكاردو أنه تكرار لنفس الكلمة، لكنها تحيل من متوالية إلى أخرى، على مختلف مظاهر حقلها الدلالي.
3. الجناس (Homonymie)، ويتعلق الأمر بتكرار كلمتين أو أكثر، لهما نفس النطق ويختلفان في أحرفهما.

---

(1) نفسه، ص.88.

(2) نفسه، صفحات: (91← 98).

4. الترادف التقاربي (Synonymie approximative)، ويتشكل من تقاطع متواليتين أو أكثر عند محور دلالي يقلرب بينهما.

3-2-3- العبورات التناظرية الكبرى (المتغايرات).

يرى ريكاردو أن هذه العمليات النصية تجمع بين متواليات متجاورة أو منفصلة، باعتبارها متغايرات بعضها لبعض، وتحيل على الشيء ذاته. ويميز بين علاقتين تناظريتين:

3-2-1- 'التنافس الداخلي':

يرتبط بتصارع متغايرتين أو أكثر على الإحالة على الواقع؛ ويكون إما تنافسا حادا بين متغايرات متجاورة، أو تنافسا خفيا بين متغايرات متناثرة داخل المحكي[1]، وفي الحالتين، يرى ريكاردو 'أن القصة المتخيلة تستحيل كلها متغايرات'. ومن ثم، ينزع المحكي إلى التوالد كتوال من التنظيمات التي تعرض عناصر النص وانتظاماتها[2].

3-2-2- التنافس الخارجي:

يشير ريكاردو، في هذا الصدد، أنه يحدث أن يشغل محكي واحد عدة كتب، لا بمعنى أنه يمتد داخل عدة أجزاء (Volumes)، إنما بتناوله، بطرق مختلفة، محكيا واحدا داخل كتب عديدة[3]. ولكن ما يهمه أكثر، هو أن تحضر محكيات عديدة، بشكل متداخل أو متراكب، داخل كتاب واحد؛ و هنا يتصارع كل محكي لأجل الاستئثار بفضاء هذا الكتاب، كي يتبلور محكيا أساسيا يحيل المحكيات الأخرى تابعة له.

والحال أن ريكاردو يحدد المبادئ التي توحد مجموع الأحداث لتشكيل المحكيات، ويسميها 'الثوابت' (Invariants): فكلما ارتبطت الأحداث بشخصية واحدة، أو لحظة واحدة، أو مكان

---

(1) نفسه، صفحات: (10 ← 107).

(2) نفسه، ص.108.

(3) نفسه، ص.113.

واحد تكون محكيا[1]، ولهذا يقول ريكاردو: إن نصا يشغل محكيات متعددة، حينما لا تتقاطع هذه المحكيات، أساسا، عند أي من هذه العوامل الثلاثة[2]. لكننا نرى أن هذا التحديد، ذي الطابع النظري، يظل نسبيا، لأنه يحدث أن تتداخل المحكيات في ما بينها، ويغدو صراعها على فضاء الكتاب، صراعا على المكان أو الزمن. لذلك، وحدها ملامسة النص تكشف ما إذا كان التعدد في المحكيات تعددا للثوابت الموحدة. أو أنه تعددا ينشد إلى ثابت واحد.

يظهر، إذن، أن العبورات النصية تتدرج، بعملها على ربط بين أجزاء النص، ضمن حقل التماثلات الواسع؛ مما يجعل أهميتها تزداد عند معالجتها تحققاتها في نصوص متشظية ومتشذرة. ومن ثم، فهي تسعى، إلى جانب التمظهرات النصية الانعكاسية، إلى إبراز طرق انشغال النص بذاته، ودفعه إلى التشكل خارج الهياكل السردية التقليدية.

خلاصة:

حاولنا، ضمن هذا الفصل، صياغة فرضية المقاربة بناء على ما أفرزته الرواية العربية الحديثة من أشكال جديدة، واعتبرنا أن اختيار المحكي، بمفهومه الواسع، كمستوى نصي، سيتيح لهذه الفرضية إمكانية البحث عن مساعيها ضمن محاور متعددة. وقد دفعنا ذلك إلى التركيز على نظرية السرديات المنفتحة على نظريات التلفظ والنص؛ فعمدنا إلى صياغة جهاز مفاهيمي منسجم من تصورات نظرية يكمل بعضها البعض، على أنه سيغتني بملاحظات وإشارات نظرية أخرى ترتبط بقضايا متعددة سنطرحها في حينها. ومن ثم، يحضر هذا الجهاز المفاهيمي الذي استخرج مواءمة مع مداخل المقاربة التحليلية، تفصيلا للمرجعية النظرية وتوفير المفاهيم، سنحاول، من خلالها، ملامسة الشكل الروائي الحديث بعيدا عن النزعة التطبيقية.

---

(1) نفسه، ص.114.

(2) نفسه، ص.115.

الفصل الثاني

مستويات التجريب في رواية

المسافات لإبراهيم عبد المجيد

I- الاختيارات السردية العامة

1- منطق توليد المادة الحكائية:

نقصد بالاختيارات السردية مجموع العناصر التلفظية والصيغ الخطابية التي يبني عليها المحكي رهاناته التحديثية، وسنحاول معالجتها داخل محكي المسافات[1] من خلال ضبط لعبة السرد في تشكيل صيغه وسجلاته التعبيرية وتنويعها. وسنركز في إنجاز ذلك على تحليل المقاطع التي نتوسم فيها التشخيص الدقيق لقضايا المستوى التحليلي.

1-1 عن ترهين السارد الأول:

لا شك أن تحمل مسؤولية السرد تجعل هذا الترهين ينجز، في خضم تبلور العملية السردية، وظائف متعددة ومتداخلة. ولا يمكن القبض على مسارحركته، داخل شبكة المنظورات السردية، إلا من خلال تناول متدرج لمكونات النص السردي. لذلك، لا تؤسس هذه النقطة التحليلية الفرعية سوى محاولة لتحديد عام لموقعه السردي.

يقول ترهين السارد الأول:

"الليلة يحتفلون بوصول القطار غدا. عشرون دارا متقاربة، ملتصقة، تكاد تكون متكومة فوق وجوار بعضها. الناظر إليها من بعيد. يقول إن ود ا عظيما يجمعها، والخائض فيها قد يلعن الدور ومن بها. قد يبكي أو يصاب بالجنون. عشرون دارا على هامش المدينة، يحدوها ماء البحيرة والصحراء، تمر خلفها قطارات وقطارات، ومن بينها جميعا كان لهم، مع قطار واحد، شؤون وشجون كما يقال!" (ص17-18).

---

(1) إبراهيم عبد المجيد(1983)، المسافات ، القاهرة دار المستقبل العربي.

تكمن بؤرية وشمولية هذا الملفوظ في تكثيفه، بشكل عام، لعلائق ترهين السارد بموضوع السرد ونمطه: فإذا كان المؤشر الزمني (الليلة وغدا) يربط هذه الوضعية السردية بالوضعيات السابقة، فالمؤشر المكاني (دور القرية) يربطها بالسياق التلفظي العام؛ وهو ما يفرز نقلة تلفظية بين محلية الإخبار بالاحتفال وشمولية الإخبار بالموضوع السردي العام. والحال أن قراءة هذا الشق الثاني، استعاريا، يفضي إلى استجلاء ملمح السارد الأول، حيث تغدو الوحدتان السرديتان: "الناظر إليها من بعيد" و"الخائض فيها"، استعارة على تأرجحه بين الرؤية السردية الخارجية والرؤية السردية الداخلية، طيلة إنجازه لوظيفته السردية. وإذا كان خطابه التقييمي: "قد يبكي أو يصاب بالجنون" يستهدف موضعة المتلقي داخل إطار نفسي معين، فهو من جانب آخر، يؤشر، سرديا، على صعوبة المغامرة في عملية الخوض في مثل هذه المواضيع (المأساوية)؛ ليظهر للمتلقي أن السرد سيأخذ (بالفعل) صيغة حديث له شجون، كانعكاس داخلي لعلاقة "الشجن" بين القرية والقطار. أما إذا توغلنا قليلا في التأويل، سنسجل أن رؤية السارد إلى فضاء موضوع التبئير، تنعكس على شكل توزيع المتن السردي داخل النص؛ على اعتبار أن مشهد الدور المتجاورة/ المتكومة، قد يوحي بمجاورة الأجزاء الحكائية، وخلق سبل تداخلها. ومن ثم، نجد تشظية النص السردي مبررها في الواقع المرجعي المستعاد ذاته، على أن المنطق الذي يظهر هذا الواقع منسجما (ود عظيم) لرؤية خارجية، ومتنافرا لرؤية داخلية، ينقلب عند مقاربة النص السردي، حيث إن نزوعه إلى تجزيء الحكي إلى وحدات حكائية صغرى، يربك القراءة الأفقية، بينما تستكشف، في المقابل، القراءة المحايثة انسجامه الداخلي.

في المستوى الأخير، يبرز أن التشظي السردي ينظم توالده منظور سردي خلفي: فالسارد الأول يستند إلى ضمير الغائب، في عرضه قصة يغيب عنها. ومن ثم، يتموقع ترهينا خارج ومتباين-حكائيا. بيد أن استجلاء مواقعه السردية يكشف أنه لم يستثمر هذا الغياب ليهيمن، كما في السرد التقليدي، على تحريك الأحداث والشخصيات من منظوره الخاص، إنما يتيح حرصه على التنوع والتعدد إمكانيات واسعة للترهينات الأخرى للتعبير والمساهمة في تشييد البنية السردية، كما سنرى في المحطات التحليلية اللاحقة.

1-2- خصوصيات النسيج الحكائي:

نتصور أن ملامسة النسيج الحكائي في هذا المستوى من التحليل، يقتضي إثارة قضايا بناء المحكي عند تقويضه للهيكل السردي التقليدي. وسنحاول أن نستجلي رهاناته التجديدية، عبرمتابعة شكل توالد الأحداث والمواقف، داخل الشكل السردي المقترح.

1-2-1- بنية التجاور والتداخل:

تتوزع البنية السردية على ستة أجزاء تتفرع، بدورها، إلى أقسام متفاوتة العدد؛ حيث تتقلص تدريجيا، من ستة أقسام في الجزء الأول: *الاحتفال* إلى خمسة في الجزء الثاني: *التحولات*، وأربعة في الجزء الثالث: خروج، لتنحصر في قسم واحد في كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأخيرة: *الصحراء*، *والمدينة*، *والقيامة*. ويمكن أن نحسب هذه الأجزاء محكيات صغرى تحتضن محكيات شذرية، سنطلق عليها أسماء الشخصيات الفاعلة التي عنونت بها الأقسام السردية. غير أن الانتشار السردي لكل محكي شذري يضيق أو يتسع، من محكي صغير إلى آخر، وفق إجراءين سرديين: يرتبط الأول بإمكانية تحقيق التجاور على مستوى عنونة الأقسام، بينما يظل الإجراء الثاني خارج الحصر، لأن اختفاء اسم الشخصية على مستوى العنونة لا يعني، بالضرورة، عدم انتشار محكيها داخل المحكي الصغير، بل يشكل التداخل المعقد والكثيف خاصية أساسية في العلاقات السردية. لذلك، ستنكب المقاربة على معاينة لعبة السرد عند تحطيمها لمظهر التجاور الذي يعد مستوى أساسيا في تجربة تجديد تقنيات الكتابة الروائية.

لعل استثمار المفاهيم التي ترتبط بنظرية التبئير في انفتاحها على قضايا تلفظية، سيمكن التحليل من متابعة طرق انتشار المحكيات الشذرية داخل الأجزاء السردية، ومن القبض على ما يفرزه الربط بين إرغامات التحبيك، والنزوع إلى تحطيم البناء السردي التقليدي. لذلك، سنحاول الانطلاق من مقاطع سردية تكشف استراتيجية الاختيارات السردية.

سنبرز في البدء، مسار تشكل محكي "ليلى وسعاد" ضمن الأجزاء التي ينتشر فيها، بصفته محكيا مجاورا، أي سنتابع هذا التشكل داخل الأقسام التي عنونت بـ"ليلى" و"سعاد". وتعود علة جمع الشخصيتن، ضمن معالجة موحدة، إلى اقتران اسميهما في عنوان القسم الثاني في الجزء السردي الأول. والحال أن هذا الاقتران الذي سيختفي في الجزء الثاني والجزء الثالث، يعود، بدوره، إلى كون الشخصيتين بؤرة لمشهد الاحتفال بقدوم القطار:

"كانت النساء قد قررن الاحتفال، فليلة مجيء القطار بعد غياب عام كامل، ليست ليلة عادية. وجه سعاد كان يتألق بالفرح، ينتشي بالتحفز، وعيناها تهزمان العالم. أما وجه ليلى فكان فلقة قمر حزين ...." (ص.9).

في هذا الملفوظ الافتتاحي، يستعد السارد، عبر تبئير خارجي، للزج "بليلى" و"سعاد" في أول حركة تدشن محكيهما: فالمرور من الكلي (النساء) إلى الجزئي، يبني وضعية سردية تؤطر المستوى البؤري الذي ستشغله كل شخصية داخل مشهد الاحتفال، إذ إن رؤية "الفرح" و"التحفز" على وجه "سعاد"، ورؤية الحزن على وجه "ليلى"، يؤسس لتعارض سيؤثر على حجم التغطية السردية للشخصيتين؛ وهو ما يعني أن نقل الملامح الخارجية سيحكم التوليد السردي للمشاهد:

"طارت سعاد كالفراشة. انتظم الإيقاع. قوي. التهبت الأكف بالتصفيق مع دقات الدفوف والطبول. دارت سعاد بقوة. تقافز العرق من مسام الوجه. برزت حمالة قميصها الباهت الزرقة من طوق الجلباب. طار ذيل الجلباب مع دورانها.

– ليلى. ليلى. ليلى.

غلفها الخجل. أمها جوارها تبتسم. أول مرة تبتسم منذ غياب القطار. انقضت سعاد عليها تنهضها. انسحب طفل ناحية البحيرة يتبول. لن يغرق الماء العتب كما قالت أمه. لن تخرج الجنية كما قال أبوه. انسحب صبي إلى البيت يفتش عن فخاخه القديمة ...". (ص.11)

يمثل هذا الملفوظ نموذجا لخضوع العملية التلفظية للعبة التبئيرية، ذلك أن ترهين السارد يساوق، ضمن تركيبة سردية متشظية، بين التشخيص الخطابي وطبيعة الموضوع المبأر: فإبراز حركية المشهد ونقله في تمفصلاته يقتضي رصف جمل فعلية مقتضبة، دون روابط داخلية. ووحدها رؤية السارد الخارجية تلحم، من موقع ثابت، تحولات المشهد، ضمن إيقاع سردي سريع؛ كما لا تغفل على تسجيل الأصوات والحركات المواكبة، لحظة صدورها، حيث إن انبجاس صوت غفل وسط الاستعارة السردية، يدل على النزوع إلى التشخيص المتزامن لعناصر المشهد، بينما تفضي الإشارة إلى الحركات، إلى انزياح سردي إلى هامش مشهد الرقصة، إذ يستشرف استطراد سردي عودة بعض الأطفال إلى أنشطتهم القديمة التي لا تربطها صلة بشخصيتي "ليلى" و"سعاد". ومن ثم، يتضح أن محكي هاتين الشخصيتين لا ينطلق من أحداث، بل يتدشن بمشهد تكاد تغيب عنه شخصية "ليلى": فباستثناء ظهورها مقترنة "بسعاد"، ضمن شذرتين سرديتين منعزلتين لاحقتين: "تشابكت أيدي سعاد وليلى" و"انفصلت الراقصتان" (ص.12)، لا تحتل شخصية "ليلى" سوى موقع هامشي يظهرها حزينة وغارقة "

في تذكرات أو في حوارات داخلية انزياحية؛ ليتأسس التمايز بين الشخصيتين عند هذه الانطلاقة، على ندرة الإحالة السردية على شخصية 'ليلى'، وعلى التوغل في إبراز المواصفات الجسدية لشخصية 'سعاد'، مما ينبئ باحتمال تبوئها موقعا هاما ضمن اهتمامات السارد.

تبدو، إذن، اللبنة الأولى في تأسيس محكي: 'ليلى وسعاد'، عرض مشهد طويل تخترقه تعاليق وأصوات وحوارات داخلية. أما اللبنة الثانية، فتندرج ضمن الجزء الثاني: *التحولات*، وفق إجراء شكلي يفصل بين الشخصيتين على مستوى العنوان، حيث لم يعد اسم 'سعاد' مقترنا باسم 'ليلى'، إنما فرقا على عنوانين لقسمين غير متجاورين؛ وهو اختيار سردي يشظي، ظاهريا، المحكي المزدوج إلى محكيين شذريين مكونين، فيعطي الانطباع بإمكانية تفرد كلا الشخصيتين ببنية سردية خاصة.

لا شك أن الوضعية المادية للشخصية (الشروط الاجتماعية والنفسية) تؤثر على إنتاج مادتها الحكائية، ذلك أن الجزء السردي في حمله لعنوان: *التحولات*، يفرز تحولا في الوضع الاعتباري لشخصية 'سعاد': فمقابل نشاطها الحركي ضمن المشهد السابق تظهر بعد عدة تحولات (موت 'الشيخ مسعود' ومرور عام على الاحتفال ...) في مشهد سكوني:

'وسعاد هذه الليلة، لم تشأ أن تقطع ما اعتادت عليه طوال العام. انتظرت أن يرسل لها الله أحدا، وما زالت تنتظر وكل شيء يخذلها حتى جسمها، هكذا تقول كل ليلة وتحدث بعلها. فجسمها ما يزال جميلا. وتدعو بعلها أن ينظر إليه معها في المرآة. تسأله هل يرى النهد الذي يتعلق به كطفل صغير؟...'(ص.39).

تحتضن هذه الوضعية السردية السياق الحكائي الذي يحكم إنتاج محكي 'سعاد' الشذري في هذا الجزء. وإذا كان المؤشر الزمني: 'هذه الليلة' يربط الحدث بحاضر التلفظ، فالمؤشر الموالي: 'كل ليلة'، يلغي هذا الربط، كما تلغيه من قبل أفعال الديمومة (اعتادت، ما زالت تنتظر...)، لتتأسس المحطة الثانية في هذا المحكي نشاطا تكراريا يواتر 'طقوس الحب' (ص. 40) التي تقيمها 'سعاد' مع بعلها 'الشيخ مسعود' الذي مات؛ وهو ما يشكل مشهدا جديدا يخلق مجالا واسعا لحوارات داخلية طويلة، فتحدث انزياحات تبئيرية من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية، عند حضور شخصية 'الشيخ مسعود' متلقيا (مفترضا) لصوت شخصية 'سعاد'. مما يحيل القسم الحكائي في معظمه رسالة شفهية مباشرة تبثها شخصية 'سعاد' كميتا-محكي، فتؤدي مهمة ترهينية من خلال إخبارها 'الشيخ مسعود' بأحداث متعددة، كما يبرز هذا المقطع:

"مسكين أبوها. منذ أن شرد شردت هي وأمها (...) حتى التقينا بالشيخ مسعود على رصيف محطة حزينة. تتذكر ذلك اللقاء الأول كل ليلة، كما تتذكره الآن. وتحدث بعلها.

أتذكر؟ إنها القضبان البعيدة والمحطات الغافية. كنا نائمتين أنا وأمي على الأريكة الخشبية فوق الرصيف. الرصيف القديم ذو البلاط المربع دائما. وجئت أنت لتضع فوقنا غطاء كان لك. وأخذتنا في الصباح إلى دكانة الفول والشاي. دكانة مثل الدكاكين التي فوق الجسر. التي نشتري منها أو نراها ونحن ذاهبات لشراء السمك حين لايصطاد الرجال ! وزينب صارت تبيع السمك مع امرأة اسمها أم هنية (...).

أتذكر يا شيخ مسعود، حين أطعمتنا في دكان الفول والشاي؟ أتذكر كيف كانت نظرتك إلي؟ نظرة واحدة وأصبت مني القلب وأنت الرجل الذي كان وقورا، وأخذتني إلى المأذون. تزوجتني وأحضرتني إلى هناك. لماذا فعلت ذلك؟" (ص.42).

تتواصل، عبر انزياح صوتي داخل هذا الملفوظ الطويل، وضعيتان سرديتان: في الوضعية الأولى، يلجأ ترهين السارد الأول إلى تبئير داخلي عبر ذاكرة شخصية "سعاد" ليعرض مادة حكائية تلخص مسار "سعاد" وأمها، بعد شرود الأب. ويمكن أن نميز، ضمن هذه الوضعية، تمفصلين زمنيين. يحيل التمفصل الأول على لحظات الشرود الطويلة، ويبدو أن ترهين السارد الأول يحول، هنا، رؤية الشخصية، لتلتحم برؤيته، دون أن يؤشر لذلك، بينما يركز التمفصل الثاني، على لحظة اللقاء "بالشيخ مسعود" في محطة السكة الحديد. وفي إشارة ترهين السارد إلى طابعه التذكري، يمهد لشكل الوضعية السردية الثانية، كصيغة خطابية تذكيرية (أتذكر). ومن ثم، تحقق العلاقة التواصلية بين الوضعيين، عند تحويل هذا التمفصل الثاني إلى موضوع تبئيري في الوضعية التلفضية الثانية، حيث ينبجس خطاب فوري يعيد تفصيل الشذرة الحكائية التي ترتبط بلحظة "اللقاء". إنما تكمن الجدة في حديث شخصية "سعاد"، عند سردها أحداثا خارج علاقتها بشخصية "الشيخ مسعود". حيث تستثمر المؤشر المكاني (الجسر) الذي ورد في الخطاب التذكيري، فتبني عليه استطرادا حكائيا يعرض لنشاط شخصية "زينب" بعد رحيل زوجها، شخصية "حامد". وبذلك، تنتقل من "الأنا" الفاعلة إلى "الأنا" الشاهدة على ما يحدث، فيتشكل تداخل حكائي بين الحكيات الشذرية، سيتكثف في المقطع الأخير من القسم الحكائي، حين ستجرد "سعاد" "باختصار ما مرت به الأيام" (ص. 46)، وهو مجموعة من الأحداث التي ترتبط بشخصيات مختلفة.

من جهة أخرى، ينتشر محكي "سعاد" ضمن مسار الجداله، داخل القسم الذي عنون بـ"ليلى"، فيطرح من جديد جدوى الفصل بين اسميهما داخل الجزء السردي: *التحولات*، خاصة وأن هذا القسم ينفتح على مقطع، يربطه مباشرة بالقسم الذي عنون بـ"سعاد". "منذ مات الشيخ مسعود وسعاد تبدأ يومها كل مساء"(ص.69). وهنا، ينبثق التعارض بين النزوع إلى تشظية المحكي-الإطار على مستوى العناوين، وبين إخضاع المحكيات المكونة إلى التداخل والتمازج:

"والآن، وكان الجميع قد دخلوا بيوتهم منذ الضحى، ومضت ساعات على ذلك إذ خيم المساء، بدأت سعاد يومها. بدأته بالخبيز. تماما كما كانت تفعل قبل موت الشيخ مسعود، حين كانت تخبز مع بداية اليوم، لكن في الصباح! . قالت:

- لماذا لم تعودي تأتين كثيرا؟
- أمي و أبي يمنعاني لا أعرف لماذا؟
- م تحاول سعاد أن تستقصي شيئا .. عانت في الأيام الأخيرة من انقطاع ليلى عن زيارتها. حين كانت تذهب لرؤيتها، كانت ترى الجفوة في عيون الأم والأب "(ص.69-70).

يفترض، تبعا لعنوان القسم السردي، أن يتبلور محكي "ليلى" سياقا حكائيا لمحكي "سعاد"، بيد أن هذه الوضعية السردية تكسر هذه العلاقة المنطقية، لأنها تؤسس لشروط عودة شخصية "سعاد" إلى الفعل على نحو يظهرها موضوع التبئير الرئيسي، حيث إن المؤشر الزمني (الآن) والمؤشر المكاني (بيت سعاد) يؤطران عودة شخصية "سعاد" ضمن ظروف جديدة (موت الشيخ مسعود)، إلى ممارسة فعل قديم (عملية الخبيز). والحال أن تحريك السارد شخصية "ليلى" صوب هذا الفضاء، يفضي إلى إعادة جمع الشخصيتين ضمن مشهد جديد. ويتشكل ذلك، من خلال إدماج تدريجي لشخصية "ليلى" داخل المشهد، إذ ترد في البداية على صوت "سعاد"، دون مؤشر نصي يمهد لذلك؛ إنما السياق التلفظي يكفل دائما تلازم الشخصيتين، ولا يغدو ظهور اسم "ليلى" في ما بعد، سوى تأكيد على هوية محاور شخصية "سعاد". ومن ثم، يفرز التبئير الخارجي تراتبية دوري الشخصيتين في المشهد: فاستحواذ شخصية "سعاد" على فضائها الخاص، يتيح لها المبادرة في الحركة والكلام أيضا، إذ إنها، غالبا، ما تدشن الحوارات المقتضبة، مما يظهر شخصية "ليلى" شخصية مساعدة لا فاعلة؛ وهي سمة تطبع علاقتهما كلما خضعتا لتبئير سردي متزامن، أي كلما أعيد لحم محكييهما الشذريين كما هو

الأمر في الحكي المنطلق: "ليلى وسعاد". لذلك، سوف تستعير شخصية "ليلى" موقعها السردي، بمجرد مغادرتها لهذا الفضاء، كما نجد في هذا المقطع:

"حين دلفت ليلى وعلي إلى بيتهما وجدا أبواهما قد ناما وأختهما الصغيرة. نام علي في الحوش بعد أن أحضر حراما من الحجرة الداخلية. لن ينام جوار ليلى بعد الآن. صار رجلا أو لابد أن يكون.

ما كادت ليلى تستلقي فوق السرير حتى قالت لنفسها كم كنت قوية الليلة هل نسيت فريد فعلا؟

كانت تشعر وهي تتحدث عنه مع سعاد أنها تتحدث من خارجها، حين بكت، حدث ذلك رغما عنها..." (ص.78).

تتولد هذه الوضعية السردية وفق تراكب رؤيتين سرديتين، تتكفل الرؤية الأولى بمتابعة خارجية لحركة شخصيتي "ليلى" و"علي"، داخل فضاء بيتهما؛ بينما يحدث الانزياح إلى الرؤية الثانية تبئيرا داخليا يعرض أفكار الشخصيتين. على أن هاتين الرؤيتين تتساوقان عند قيام التبئير الداخلي بتبرير إفرازات الرؤية الخارجية: ففي البدء، يكشف دمج ترهين السارد الأول صوت شخصية علي في صوته، عن مشروع مستقبلي، يدشنه "علي"، لإحساسه برجولته، بفصل فراشه، لأول مرة، عن فراش أخته "ليلى". والحال أن العودة إلى سبب هذا الإحساس، يؤشر إلى خطة سردية مافتئ السارد يوظفها. يتعلق الأمر، بزرعه بذرة حكائية تلميحية ستتبلور لاحقا، بنية سردية تمزج بين المحكيين الصغيرين؛ وتتجلى هذه البذرة في وضعية سردية سابقة، تنتسج فيها علاقة ملتبسة بين "علي" و"سعاد": "حين التفتت عائدة غض بصره، لكنها كانت تشعر بنظراته تخترق ظهرها. بل أدركته، قبل أن يغض بصره، غلى دمها بفرح "(ص.77). من هنا، تتولد لدى "علي" رغبة الاستجابة لشروط الانتقال إلى مستوى علاقة جديدة مع "سعاد"؛ ولا شك أن استقلاله بفراشه يشي بخطوته الأولى صوب توثيق علاقتهما؛ وهو ما سيتمخض عنه تشابك محكييهما، كما سنرى بعد قليل.

أما في المستوى الثاني، فانزياح الرؤية السردية إلى التبئير الداخلي يتيح بسط تساؤلات وهواجس شخصية "ليلى"، عندما انفردت بنفسها. ولئن يبدو أن هذه الاستعادة السردية تحدث خارج علاقة "ليلى" بـ"سعاد"، فإنها تندرج ضمن ملء فراغ تلفظي، خلفته وضعية حوارية سابقة، كانت شخصية "سعاد" قد دشنتها من جانب واحد:

"قالت سعاد دون إرادة منها.

- أما زلت تبكين ياليلى؟

-.....................

- علي حدثني بذلك". (ص.75).

يتحول، إذن، صمت "ليلى" من تفسير حالتها، إلى تذكرات وحوارات داخلية تتيح للتبئير الداخلي إمكانية تجاوز محدودية التبير الخارجي، حيث تكشف المقاطع الموالية، عن علاقة "ليلى بفريد، مؤسسة لبقية محكيها، مستقلا عن محكي "سعاد". ومن ثم، يتضح أن لعبة التبئير السردي تخضع لاستراتيجية الوصل أو الفصل بين المسارات الحكائية للشخصيات.

من جهة أخرى، إذا كان محكي "ليلى" فضاء آخر لرؤية شخصية سعاد من زاوية جديدة، فعنونة القسم الأخير في الجزء الحكائي الثالث: خروج، بـ"سعاد" سيتيح، أيضا، إمكانية تشابك محكييهما، ضمن تخريج سردي متراكب، سنحاول معالجته انطلاقا من مقطعين سرديين:

1- "لم تعرف النساء سر المرض المفاجئ الذي أصاب سعاد. كن يتحلقنها نهارا راثيات لحالها ويتعجبن كيف لم تمرض بعد وفاة الشيخ مسعود ثم تمرض الآن. قالت إحداهن لعلها عرفت أن هناك سكانا جددا، سيأتون فخافت أن يتم طردها من البيت، لكن ليلى كانت تعرف، وتمضي معها الليل ..لم تدرك سعاد أنها تهذي باسم علي، مما جعل ليلى تندهش هل يمكن أن تكون سعاد عاشقة للصبي الصغير؟ لقد ظلت سعاد منذ إختفاء علي تطمئن أخته على عودته..." (ص. 112).

يحضر مرض "سعاد" بصفته في هذه الوضعية السردية حدثا مركزيا، نقطة تقاطع تبئيرات خارجية وأخرى داخلية تبحث عن علته. ويعمل ترهين السارد الأول على مجاورة الرؤى السردية، عبر بسط انطباعات الترهينات الأخرى عن موضوع التبئير. والحال أن استعصاء هذه العلة على فهم المبئرين (النساء)، يتمخض عنه عدم إمكانية التبئير من خلالهن. ومن ثم، لم يعد أمام ترهين السارد الذي يرغب في النفاذ إلى سر المرض، دون التفريط في الرؤية الخارجية، سوى تفتيت التبئير الجماعي، مما سيمكنه من حصر عملية التبئير في إحدى "النساء" وفي شخصية "ليلى". غير أن التبئير من خلال إحدى النساء يتأسس احتماليا فقط، لأنها لا تملك القدرة على تبئير داخلي، مما يجعلها تستند في تفسيرها الاحتمالي لمرض "سعاد" على بعض المعطيات الخارجية التي ترتبط بتهديد "سعاد" بالطرد من البيت. أما التبئير من خلال شخصية "ليلى"، فيظهر، في البداية، تبئيرا داخليا مفوضا[1] (كانت

[1] "يمكن أن يكون تبئير الذات [التبئير الداخلي] مفوضا أو غير مفوض للشخصية من طرف ترهين السارد".
P.Vitoux(1982), « Le jeu de la focalisation » Poetique,50, p.360.

تعرف)؛ لكن سرعان ما سيصبح تبئيرا خارجيا، عندما نعلم أن معرفة "ليلى" بسر المرض، معطى خارجي ينبثق من تفسير هذيان "سعاد"باسم "علي". على أن هذا البئير الخارجي الذي يرتبط بشخصية "ليلى"، يشخصه ترهين السارد الأول ضمن رؤية داخلية، في شكل حوار داخلي، فيحصل تلاحم بين رؤية الشخصية مع رؤية السارد ضمن ما تسمية ميك بال (1984) [M..Bal] التبئير المحول[1] (Focalisation transposée). لأن ربط السارد، أيضا، مرض "سعاد" باختفاء علي من شأنه، أن يعزز قوة علاقتهما المرجعية؛ ذلك أن أسلوب الاقتضاب والتلميح السرديين اللذين ينهجهما السارد، حال إشارته إلى علاقة "سعاد" مع "علي"، يضمران مسارين حكائيين متشابكين، حيث يستحيل تحبيكهما، في هذا المستوى، عملية طفو للشذرات الحكائية على سطح النص السردي، في شكل استطراد حكائي يستعيد اللقاء الأخير بين "سعاد و"علي". وعند العودة إلى تكوينات حكائية مغايرة، تحتل شخصية "سعاد" دائما، كما تبرز المقاطع الموالية، موقع البؤرة السردية، إذ يتشابك محكيها مع المحكيات الشذرية الأخرى، عبر أحاديثها أو تبئيرها لعلاقتها بشخصيات مختلفة؛ وحتى حين يظهر أن حدثا يجري بمعزل عنها، ما يلبث السارد أن يشده إليها، كما يبرز هذا المقطع:

"في هذا اليوم فوجئ الجميع بسيارات كبيرة تحمل معدات ضخمة وتقف على بعد غير قليل من البيوت. كان الرجال في أعمالهم. شاهد النساء والأطفال رجالا لم يروهم من قبل، حمر الوجوه طوال شقر قالوا إنهم الخواجات، ينزلون ما عليها من معدات. ثم رأوهم ينزلون كميات كبيرة من الأخشاب ويعملون لا يعرفون في ماذا (...)

قالت ليلى:

ماذا يفعل الخواجات؟

قالت:

- أبي يقول إنهم سيردمون البحيرة ..

أحست سعاد بقلبها يغوص. وأحست به يرتفع..لم تعرف هل تبكي أم تفرح. لكنها تأكدت من شعورها بأن ركنا في الدنيا سينهار..." (ص .121).

يمكن أن نميز داخل هذه الوضعية السردية، بين ثلاث لحظات تلفظية، تشد الواحدة بالأخرى عبر رباط سببي [مجيء الخواجات ← ردم البحيرة ← حسرة "سعاد"]، على الرغم من تمايز

---

(1) ميك بال (1984)، المرجع السابق، ص.41.

تشخيصاتها السردية. في اللحظة الأولى، تنحصر رؤية ترهين السارد في ما يراه "النساء" و"الأطفال" باعتبارهم مبئرا جماعيا خارجيا، مما يجعلها لا تتجاوز المظهر الخارجي للأشياء والحركات، ليظل غموض مسعى "الخواجات" على المبئر الجماعي، أفقا لرؤيته أيضا. وهنا، يتساوق تخفي ترهين السارد وراء محدودية رؤية المبئر مع رغبته في تسليم موقع الشاهد للترهينات الأخرى، وبالتالي يستطيع استعادة الأحداث دون توجيه خارجي. وفي هذا الإطار، تأتي اللحظة التلفظية الثانية لتجيب عن مسألة الغموض في هذه الوضعية، دون أن يتحمل ترهين السارد المسؤولية التبئيرية للإخبار؛ ذلك أنه يعد لقاء بين "سعاد" و"ليلى"، كما يظهر من صيغة السؤال والجواب، كي يعيد ربط شخصية "سعاد" بهذا الحدث المركزي (ردم البحيرة)، إذ يتعزز موقعها التبئيري بإعادتها طرح انشغالات المبئر الجماعي في اللحظة الأولى. وفي إجابة "ليلى" عن تساؤلها، يتبدد الغموض السابق في حركة "الخواجات"، وحينئذ يجد السارد، كدأبه، ممرا إلى دواخلها، عبر تبئير داخلي غير مفوض، فينقل وقع هذا الإخبار على نفسيتها، مكرسا بذلك هذا الإجراء السردي، كإحدى الخاصيات الأساسية للعملية السردية: فلا يقابل التبئير الخارجي، عند إثبات مظهر خارجي، سوى انزلاق إلى تبئير داخلي يستعيد أفكار الشخصيات وهواجسها، وأحيانا كمية حدثية ترتبط بشخصيات مختلفة، سواء من خلال الصيغ الخطابية المباشرة أو غير المباشرة.

يتضح، إذن، أن امتداد محكي "سعاد" في هذا القسم السردي، يراهن على تفاعل وضعيات سردية، تحكمها مواقع تبئيرية مختلفة. وتظهر خلالها شخصية "سعاد" تارة موضوعا للتبئير، وتارة أخرى، مبئرا يساهم في تشييد البنية السردية.

وبشكل عام، يتحقق اشتباك محكي "سعاد" بمحكي "ليلى" عند تلازم التجربة المرجعية للشخصيتين. بيد أنه على المستوى السردي تنتسج تكوينات حكائية تسجل، حتى في القسم الحكائي الذي عنون بـ"ليلى"، تفاوتا في حجم انتشار مساريهما الحكائيين، لصالح شخصية "سعاد"؛ ويعود سبب ذلك، إلى طبيعة الدور السردي الذي تلعبه هذه الشخصية، ضمن عملية التحبيك عامة.

1-2-2- استراتيجية التبئير الداخلي:

في هذا المستوى التحليلي، سيمكننا كشف منطق إنتاج محكي "علي" من استجلاء خصوصيات جديدة تميز اشتغال النص السردي. ويظهر أنه محكي شذري يتشيد فيه مسار شخصية

"علي"، من خلال كشفه عن مصير مسارات حكائية أخرى، وفق استراتيجية سردية، سنحاول القبض عليها عبر تحليل مجموعة من المقاطع.

الحاصل أن اختيار *المدينة* عنوانا للجزء السردي الخامس، الذي يتكون من قسم واحد يحمل عنوان *علي*، يمثل تحديدا للفضاء الذي سيحتضن التجربة المعيشة الجديدة لشخصية "علي"، على اعتبار أن تجربته الماضية تنتشر في الجزء الأول والجزء الثاني، تبعا لعنونتهما باسمه، وفي أقسام أخرى، عبر إجراء التداخل الحكائي. ومن ثم، ليس هذا الجزء سوى استعادة للخيط الحكائي الذي انفلت من المبثرين في جزء: *خروج*.

بناء على ذلك، تشكل هذه المحطة السردية (المدينة) أبرز حقل سردي لتجريب إمكانيات الشخصية في التنقيب عن الحدث؛ ذلك أن ترهين السارد الأول يزج بشخصية "علي" في رحلة استكشافية لينوب عنه في كشف المصائر، ومميزات المدينة في زمن "التحولات". ونستهل دراسة ذلك، بهذا المقطع:

"ولكن هذه القوى التي استيقظت منذ ليلة كرات النار، حملته هما لا يدركه. أحس بظلمها حقا، لكنه فهم أن أمامه عملا سيؤديه، وطريقا سيسلكه.

لم يكن يعرف أن الدنيا يمكن أن تكون مضيئة هكذا، وهو يأخذ طريقه إلى المدينة لأول مرة، ابتعد عن المنازل ولم يعد يرى المنطقة كلها، كان أول ما رآه البحر الذي هو أكبر من البحيرة" (ص.161).

يختتم القسم الأول من هذه الوضعية السردية، ملفوظا مقدماتيا بموقع شخصية "علي" ضمن حالة بدئية تحفزه على الحركة؛ ولهذا القسم ذاكرة نصية تصله بحكاية الحجر الناري التي تجاور حكاية "زيدان" (ص.92-94)، وتؤطره أفعال (فهم، لا يدرك، أحس...) تدشن لرؤية داخلية ستظل على طول المحكي الشذري مبئرة لأفكار الشخصية وإحساساتها. وإذا كانت هذه الرؤية تكشف عن تحديد شخصية "علي" لمهمتها، فإنها لا تكشف عن طبيعة هذه المهمة، إنما يحدث انتقال مباشر، ضمن الرؤية ذاتها، إلى التقاط الحركة الأولى، كما تبرز بداية القسم الثاني؛ وهي رؤية ستغدو تبئيرا داخليا مفوضا إلى شخصية "علي"؛ لأن ترهين السارد الأول ينقل ما تراه. ومن ثم، تتجه الخطوة الأولى نحو اقتران وجهتي نظريهما معا، فتحضر شخصية "علي" بؤرة مركزية تتبأر من خلالها الأحداث والمشاهد، ولا يتدخل ترهين السارد إلا ليحدد الحالات النفسية، والشروط المادية للشخصية، أو ليؤشر إلى الفضاءات والمستويات الزمنية التي تؤطر تنقلاتها. ولا يستطيع مكاشفة المتلقي بحدث إلا

إذا رآته الشخصية أو سمعت به. وبذلك، يتوازى إنجاز شخصية 'علي' لمهمتها (عمل سيؤديه) مع مهمتها التبئيرية، فيستحيل فعل التبئير المفوض بشكل عام، كما يثبت فيتو (1982) [P.VITOUX]، تنظيما للمحكي وفق نوع من الرؤية الذاتية للحكاية[1].

تأسيسا على ذلك، يتحرك السرد وفق تنسيق داخلي يقوده المبئر المفوض؛ وتتجلى أولى تمظهراته في لجوء 'علي'، كلما صادفت رؤيته موضوعا تبئيريا يثير انتباهه، إلى مقارنات بين الفضاءات الحديثة، والفضاءات القديمة، ولأن البحر أول ما رآه، فلا بد أن يقارنه بما يماثله في فضاء القرية: البحيرة. والحال أن هذه المقارنات تستحيل، بفعل تواترها الوفير على سطح النص السردي، مناسبة لخرق البنى السردية التي تنشغل بالأحداث؛ وهي على العموم، مشاهد تفرز الفروق بين القرية والمدينة من وجهة نظر خاصة (طفل يكتشف المدينة)، كما يجلي المقطع الموالي:

'كان يفكر وهو يرى الرجال والنساء شبه العراة، أنه على طول ما استحم، لا يلمع جسمه مثلهم رغم أنه ليس أسمر وأنه رغم النور الذي يطل قويا طليا من وجهي سعاد وليلى، إلا أن النساء والفتيات على هذا الشاطئ ينطلق منهن نور باهر، وتلمع أجسادهن بضوء مثير. كان قد اقترب من مجموعة من الشباب والفتيات يرتدون ثيابا كاملة، ويجلسون في حلقة كما كان يفعل الرجال حول الشيخ مسعود في ليالي رمضان بعد صلاة التراويح. لاحظ أنهم بعيدون عن الزحام. ولاحظ من بينهم شابا حاد ملامح الوجه. أسمر تلمع عيناه العسليتان بالنار. بدا له من تكوين جسمه قويا كأنه خلق كي يشد القطارات.

- كلمتي الأخيرة إنه بلا حرب لا يبقى إلا الموت البطيء من الخوف.
- لقد قررنا ألا نتراجع.
- وهذا ما نريد. لقد مرت أعوام ثلاثة '(ص.164).

لا تستطيع شخصية 'علي' تجاوز الرؤية الخارجية إلى مواضيع تبئيرها، وتنجز ما يطلق عليه فيتو (1982) 'مسار التأويل'[2] عبر مرحلتين: تتشكل المرحلة الأولى من عمليتين تبئيريتين متراكبتين، تصدر الأولى عن رؤية السارد الأول الداخلية (يفكر)، وتنشد إليها الثانية من خلال تسريد مجال

(1) فيتو(1982)، المرجع السابق، ص.663.

(2) نفسه، ص.363.

الرؤية الخارجية لشخصية "علي"، بمعنى أن ترهين السارد الأول يقوم ببسط ما يدور بخلد "علي"، لحظة انخراطه في تأمله للأجساد العارية على الشاطئ؛ وهي عملية تسريد صوت داخلي ينشغل بموضوع خارجي، فيفرز الفروق الخارجية بين الذات والآخر. أما في المرحلة الثانية، فلا وجود لرؤية داخلية تكشف دواخل شخصية "علي"، إنما يحتفظ السارد الأول بالصوت السردي، ويحول الرؤية الخارجية المفوضة إلى شخصية "علي" عبر بوابة فعلي "لاحظ" و"بدا". وبذلك، يرتهن ترهين السارد لمسار تأويلي، ينجزه "علي" وفق ما تسمح به تجربته المحدودة، ليغدو ربط موضوع التبشير بمقابله في القرية، إجراء سرديا يحفظ المسافة بينهما، ويترك السرد ينمو بوعي الشخصية: فلم يستطع "علي" أن يجد مقابلا لحلقة الشباب سوى حلقة رجال القرية حول "الشيخ مسعود" داخل المسجد. وإذا بدت هذه المقارنة منطقية، عند البقاء في حدود الانطباع الخارجي، فتمخض الجهود التأويلي عن ملاحظة شكلية أخرى حول "الشاب"، يكرس خضوع الرؤية السردية للقصور المعرفي عند "علي"، لأننا نفترض أنه استمع إلى الشذرات الحوارية التي ستظهر الجملة الأولى من المقطع الموالي أنه لم يستوعبها: "لم يفهم للمرة الثانية شيئا" (ص.164). ومن ثم، سيصرفه انفلات سياق الأصوات من مجال إدراكه إلى تأويل آخر لموضوع تبشيره، حيث لا يلاحظ في "الشاب" سوى قوته الجسدية التي جعلته يرشحه لمهمة شد القطارات، كصورة تسكن مخيلته. بيد أن هذا الصدور السردي، عبر الرؤية الضيقة لشخصية "علي"، يغدو عنصرا تبشيريا بنائيا، على اعتبار أن تموقع ترهين السارد الأول خلف رؤية شخصية "علي" التي تتحرك في اتجاهات متعددة، سيتيح له بناء مادة حدثية على نحو يقية المباشرية التقليدية. ومن ثم، لا يأبه بفهم المتلقي (النموذجي) لحلقة الشباب ولحوارهم حول الحرب، بل سيخضع للمسار الاستكشافي لشخصية "علي"، عند تحريكه العملية السردية؛ وهو ما يبرر عودة هذا الموضوع التبشيري من جديد، كما يثبت هذان المقطعان:

1. "رأى الشاب يقف قليلا ناظرا حوله في يقظة، ثم يشير ناحية السلم يدعو أحدا إلى الصعود. عرفه علي وانقبض قلبه. إنه نفس الشاب القوي الذي رآه أمس على الشاطئ. تراجع زاحفا إلى الخلف ليدخل العشة وهو يرى فتاة مقبلة ناحية الشاب، على وجهها خوف شديد. حين وصل إلى العشة رأى فتاة أخرى وشابا آخر ثم شابا ثالثا ..." (ص.168).
2. "- يبدو أن الحرب غدا.
   - الجنود تملأ المدينة.

- إذن علينا أن نتطوع، إنهم سيتركوننا. فلنتطوع بأنفسنا. البنات في التمريض والشباب في المقاومة الشعبية والدفاع المدني.
- هل ستكون هناك حاجة للمقاومة الشعبية؟
- كل الاحتمالات قائمة.
- لو لم يمت فريد.

امضى ليلة لاثبة. أيكون سر كل شيء هنا في هذه العشة الصغيرة الحقيرة؟ إنه على يقين أنهم يتحدثون عن فريد ابن المفتش. أيكون كل شيء في بطن هذه المدينة التي لم ير منها إلا شارعا ضيقا قذرا حتى الآن؟ ثم هذه الحرب ماهي؟" (ص.170).

تعيد الوضعية السردية في المقطع الأول، استجماع عناصر الوضعية السابقة ـ التي خرجنا من تحليلها للتو ـ داخل سياق تلفظي جديد؛ ذلك أن موضوع التبئير (الشاب وأفراد حلقته) هو الذي يتحرك، هذه المرة، نحو موقع الرؤية. ومن ثم، تنتظم العملية السردية تبعا لتراتب ظهور العناصر المبأرة على مجال الرؤية الخارجية. على أن الإشارة إلى الحالة النفسية للشخصية (الانقباض)، تجلي دور التبئير الداخلي في إبراز سمة المفاجأة التي تواكب رؤية شخصية "علي". والحال أن تأسيس مشهد لقاء أفراد الحلقة في بيت الشاب على هذا النحو، قد يوحي للمتلقي (لنموذجي) أنها خلية سياسية تعد أنشطتها في السر، بينما تظل الأشياء مستغلقة على "علي"؛ لكن هذا التقارب أو التجاور "الصدفوي" الجديد مع موضوع التبئير، سيتيح له إمكانية استدراك ما استعصى عن فهمه سابقا. ومن هنا، تأتي أهمية الأصوات الحوارية في المقطع الثاني، من كونها تعيد موقعة شخصية "علي" في صلب الانشغال بأفراد الحلقة، وتحاول طريقة عرضها أن تظهر جهل المستمع (علي) بمن يتحدثون، إضافة إلى تعذر رؤيته لهم، ذلك أن عدم التأشير لها، نصيا، بما يمهد لها ويحدد بدقة مراجعها التلفظية، يعكس تلقائية وفجائية انبثاقها وسط بنية سردية تذكرية. والحال أن الملفوظ التعليقي الذي يذيل هذه الأصوات، سيضيء رد فعل شخصية "علي" تجاهها، فيتضح أن الانزلاق إلى الرؤية الداخلية يكشف عن حيرة "علي"، كما تثبت تساؤلاته، لأن الأصوات لا توفر له مؤشرات واضحة، تمكنه من تحديد ماهية الحرب وطبيعتها. ومن ثم، يؤدي عجزه عن قراءة السياق التاريخي والاجتماعي للأحداث إلى تجهيل زمن القصة المستعادة ذاتها، كما سنرى ضمن محور اشتغال الزمن؛ وهو ما يتساوق وينسجم مع الإجراء التبئيري الذي يعتمد على تصفية الإخبارات

عبر إدراكاته. على أن الإشارة العرضية لإحدى الأصوات إلى اسم "فريد" تثير في "علي" رد فعل مغاير، حيث ينشط جهازه التأويلي، فيستطيع الربط بين سياق الأصوات وسياق تجربة شخصية "فريد". وبذلك، يشكل تيقنه من هوية المقصود باسم "فريد"، على خلاف المواضيع الأخرى، إجراء سرديا يكشف عن مقصدية النمو السردي، إذ يشكل الكشف (صدفة) عن علائق شخصية "فريد"، باعتبارها إحدى المواضيع التبئيرية الملتبسة، بداية إنجاز "علي" لمهمته المرجعية؛ وهو ما يدل على الشروع في توجيه حركته صوب الكشف عن أوضاع ومصائر شخصيات تنتمي إلى مجتمع القرية؛ لكنها تبدو حركة لا تتقصد في غالب الأحيان، البحث والتقصي، مما يجعل العملية السردية، تخضع لمنطق التنوير الفجائي التدريجي لحبكات صغرى سابقة، بمعنى أن مسار الكشف عن المصائر يغدو، أيضا، محكيا نوويا، تحكمه حركة شخصية "علي": المبئر. ويمكن أن نشير إلى وضعيات سردية تستعيد مصير شخصيات: "سميرة" "وزينب" وأم جابر"، على أننا سنتوقف، هنا، عند مقطع نصي يرتبط بالكشف عن مصير شخصيتي: "حامد" و"جابر":

"في اليوم التالي وجد كل العاملين متكومين حول أحدهم، يقرأ لهم من صحيفة والدهشة على وجوههم. سمعهم يقولون ألفاظا بذيئة يوجهونها لأحد الأشخاص، تظهر صورته في الصحيفة. اقترب منهم ونظر مثلهم فرأى صورة غريبة لجثتين متجاورتين.

كانت الصورة بشعة لدرجة كادت تفقده الوعي. انتقل للصورة الأخرى جوارها، والتي بدا أن العمال يوجهون الشتائم إليها. كانت لرجل يبدو على وجهه العنف والشراسة والخبث الشديد. عرف القصة كلها.

كان المنشور تحت الصورتين يقول إن المهرب الكبير الذي كان يقوم بالتهريب من الدولة المتاخمة للحدود الغربية أفلس وتحل بعد أن انفض عنه شركاؤه وعملاؤه - ولم تشر الصحيفة إلى أسمائهم - إلى التجسس وأنه قد تم القبض عليه في قضية تخابر واسعة. ووجدوا أنه بنى فيلا في مكان بعيد في الصحراء، كانت مركز التهريب. وأنه احتبس فيها شخصين مجهولين لفترة طويلة بلا طعام ولا شراب حتى ماتا وتعفنا.

دقق النظر في صورة الجثتين، تعرف على الوجهين المختفيين تحت الشعر والموت الأصفر".
(ص.189-190).

يتيح تفكيك عناصر هذه الوضعية السردية معالجة منطق اشتغال مسالك التبئير، عند إنتاج السرد لحدث الكشف عن إحدى المصائر. في البدء ، يظهر أن الرؤية الخارجية تعمل تدريجيا على

تأطير التبئير الداخلي من خلال شخصية "علي"، فعملية التوصل إلى تلقائية التبئير المفوض يستلزم إنجاز سلسلة من الأفعال المتراكبة (وجد، سمع، اقترب، نظر)؛ ليتضح أن الحرص على طابع الصدفة، لحظة الكشف عن المصير، يرتكز على إعداد شروط، تراعي الوضع الإعتباري للمبئر. لعل أهمها يكمن في اعتماد السارد الصحيفة وسيطا (معرفيا) لا يخل توسله بعفوية الحصول على الإخبار. ومن ثم، يمكن موضعة شخصية "علي" في موقع التبئير دون توجيه خارجي قسري، على أنه موقع سوف تحكمه قدرة "علي" على تشفير الصورة والكتابة، بصفتهما الحتماليين للإخبار. والأمر أن المتوالية السردية التعليقية: "عرف القصة كلها"، تثبت أن "علي" أنهى مساره التأويلي، بمعرفة حقيقة موضوع التبئير؛ مما يجعلنا نفترض أنه يفكر حينئذ في حكاية "حامد" و"جابر"، كما القارئ الخارجي الذي يطلع في الحين، بفضل مؤشرات نصية، على المصير النهائي للشخصيتين، لأن الجزء السردي: *الصحراء* الذي خصص لهما، لم يحسمه. بيد أن بقية الملفوظ تبرز أن السرد قد اختار الإشارة إلى حصيلة مسار معرفة "علي" للقصة، قبل أن يبسطه سرديا، ويمكن أن نعيد سبب ذلك إلى نوعية العلاقة التبئيرية التي تربط شخصية "علي" بوسيطي الإخبار؛ إذ يبدو أنه يشتبك، تحديدا، بالصور بينما لا يوجد مؤشر نصي على تركيزه على الكتابة (المنشور). ولئن يجوز رد هذا الانشداد إلى الصورة إلى قوتها التواصلية، خاصة أنها "صورة بشعة"، فإن ذاكرة نصية تجعله أمرا عاديا ومنطقيا: فـ"علي"، كما تقول عنه أخته "ليلى" "يعرف قليلا من القراءة" (ص.81)؛ وهو ما يرجح، انسجاما مع قصوره المعرفي، إمكانية أن يعرف "القصة كلها"، عبر استماعه لأحدهم "يقرأ المنشور، ليغدو عدم إسناد ترهين السارد الأول التبئير له إقرارا ضمنيا بتعذر ذلك عليه. ومن ثم، تنتسج، ضمن عملية تحويل للقول المنشور، علاقة مباشرة بين السارد والصحيفة، إذ إن متوالية سردية توضيحية (لم تشر الصحيفة إلى أسمائهم) تثبت حرص السارد الأول على إظهار اختلاف المرجعية التلفظية لهذا القول؛ وهي مسافة ممكنة تنسج، من جانب آخر، علاقة تكامل بين الصحيفة والنص السردي، لأن المنشور الصحفي يكشف عما لم يفصح عنه الجزء السردي: *الصحراء*، عند استعادته لحكاية المهرب مع شخصيتي "حامد" و"جابر"؛ على اعتبار أن هذا الإفصاح لا يكتمل دون إدراج الصورة أيضا، مما يجعل السارد ينتقل إليها فور انتهاء قراءة المنشور، ليعود التبئير إلى شخصية "علي" (دقق النظر)، كي يختم عملية الكشف عن الوضعية النهائية لـ"حامد" و"جابر". وبذلك، يتحقق العمل التبئيري في ترهين هذا المسار، عبر شبكة تبئيرية كثيفة، ويبدو أن إدراج شخصية "علي" في ثناياها يقتضي تحريجا خطابيا معقدا يضع في الاعتبار تعدد مصادر إنتاج الإخبار، وتفادي المباشرية والإسقاط الرؤيوي.

وعموما، يتشكل الحكي الشذري: "علي"، من خلال تداخل وتمازج بنيتين سرديتين: ترتبط الأولى بإنتاج السارد الأول مادة حكائية حول نشاط شخصية "علي"، سواء عبر رؤية خارجية أو داخلية. بينما ترتبط الثانية بالتبئير الداخلي من خلال شخصية "علي". ومن ثم، لا يغدو التحبيك مراكمة للمشاهد والمواقف فقط، بل يمثل إشراك الشخصية في إنتاجه جزءا من استراتيجيته السردية.

1-2-3- مظاهر تنويع البنيات السردية:

تتيح مقاربة الحكي الغرائبي[1](Fantastique) داخل النص السردي إمكانية رصد جهود الكتابة السردية في توسيع المتخيل، وتنويع أساليب التشخيص الخطابي. ولعل حضوره تكوينات حكائية تخترق البنية السردية العامة، يقتضي عدة مستويات من التحليل.

في المستوى الحالي، سنتوقف عند طريقة إدراج الحكي الغرائبي، على أن نعود ضمن المحور الأخير إلى دراسة جوانب أخرى لاشتغاله.

يحدد تودوروف (1970) الغرائبي بكونه: "التردد الذي يبديه كائن، لا يعرف إلا قوانين الطبيعة، أمام حدث ذي مظهر فوق طبيعي"[2]. إنما يتصور أن هذا التحديد لا يكتمل إلا بإنجاز ثلاث شروط: أولا، لا بد أن يرغم النص القارئ مع ذلك، على اعتبار عالم الشخصيات كعالم شخصيات حية، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للأحداث المستحضرة، ثم إن هذا التفسير قد يستشعر من طرف الشخصية. وبالتالي، يصبح دور القارئ مع ذلك، موكولا إلى شخصية، وفي نفس الوقت، يصبح التردد مشخصا، حيث يصير واحدا من موضوعات [thèmes] الأثر. وفي حالة ساذجة، يتماهي القارئ مع الشخصية. وأخيرا،

---

(1) نستند في ضبط هذه الترجمة العربية على التمييز الذي أنجزه المصطفى شادلي (1994) بين مفهومي العجائبي والغرائبي، يقول: "يمكن تعريف العجائبي (merveilleux) بكونه عالم خطاب يتميز بخاصيات ذاتية تكون في الأحداث والأشخاص والأشياء في انسجام تام مع مرجعية القارئ حيث التعايش - إن صح التعبير - والانصهار مع مكوناته. بالنسبة للقارئ، نجد أن العجائبي لا يتعارض مبدئيا مع عالم وتصورات هذاالأخير. في المقابل الغرائبي (fantastique) هو عالم خطاب تكون فيه الأحداث غريبة عن عالم القارئ، بحيث يتم تأويل هذه الأحداث على مستويين: مستوى موضوعي وعقلاني ومستوى ذاتي غير عقلاني و التأويلين يتعارضان ويتناقضان ليضل القارئ أو المتلقي في حيرة من أمره"

المطفى شادلي(1994)، "إشكالية تلقي العجائبي"، آفاق، 55، ص.63.

(2) T. TODOROV Introduction à la littérature fantastique, p. 29 - 7 1970

يتوجب على القارئ أن يختار موقفا معينا تجاه النص، ويرفض التأويل الاستعاري/ المجازي، مثلما يرفض التأويل الشعري[1].

سنحاول إخضاع هذه التخريجات النظرية، لمنطق تناسل المحكي الغرائبي ضمن المحكي الصغير: "زيدان"؛ مما سيمكننا، اعتمادا على بعض المقاطع، من تأطير وتفكيك الشكل التراكبي للإنتاج والتلقي الداخليين للمحكي الغرائبي:

1- "بعد رحيل نعمة أول الشتاء اختفى زيدان تماما لم يره أحد بعد ذلك. التقى عامل المزلقان مع أحد الرجال، حدثه عن زيدان وكيف قابله وسمع منه أنه صار مخاويا لجنية. ورغم أن عامل المزلقان أبدى أسفه وحزنه على الحالة التي وصل إليها زيدان، إلا أن الرجل أشاع الخبر في البيوت العشرين (...) وكثرت الحكايات حول زيدان، فصار يبيت لياليه وسط المياه، ويصعد بالنهار خارجا ليدور في مزارع التين القريبة وحول الطواحين حتى ملابسه، ويكون قد جمع بعضا من التين - رغم أن ثمر التين من المحاصيل الصيفية - ليعود به إلى الجنية هدية في المساء!

صار زيدان رجلا يمكن أن يظهر في أي وقت ليلا ليسحب من يشاء إلى قلب الماء. ذلك أن الجنية أعطته قوه جبارة يستطيع أن يتغلب بها على أي مخلوق" (ص.86).

يندرج هذا الملفوظ ضمن قسم سردي عنون بزيدان، ويمثل بإحالته على فعل اختفاء "زيدان" عن القرية، التحقق الأول لدلالة كلمة: خروج التي عنون بها الجزء السردي الثالث، على اعتبار أن الجزئين السابقين، *الاحتفال والتحولات* يأخذان القرية فضاء لقسمين حكائيين عنونا أيضا، بزيدان. على أن الشبكة التواصلية والتبئيرية تجعل هذا التحقق مفارقا، بمعنى أن تدخل العنصر الغرائبي يضع شخصية "زيدان" في وضعية الاختفاء واللااختفاء معا، حيث إن اختفاءه (عن الأنظار) يتوازى مع ظهوره في القرية والبحيرة. وبذلك، تتحقق إحدى شروط جويل ماليريو [J. Malrieu] (1992) حول واقعية المكان في الحكاية الغرائبية: فهو "غير سحري، ولا يرتبط بأي محرم معين، كما في الحكاية الخرافية. [كما أنه] معروف ويرتاد باستمرار"[2].

والحال أن هذه الوضعية تتولد من تموقعات تبئيرية متسلسلة، ويظهر ترهين السارد الأول ناظما لهذه السلسلة من موقع الرؤية الخارجية. إنه يرقب شخصية "زيدان" حال اختفائها، ثم يدمج مبئرين آخرين ليحملها مسؤولية رؤية تحولها إلى وضع اعتباري جديد. ويحدث المسار الحكائي لهذا

---

(1) تودوروف (1970) نفس المرجع ، ص 37 - 38 .

(2) J . Malrieu (1992) , Le fantastique , p . 117.

التحول وفق عمليتين سرديتين تبرزان خضوع السارد الأول للمنطق المرجعي لتبلوره: في البداية، يعمد السارد إلى تسجيل مسافة جمالية من الوعي الغرائبي، بترتيبه لقاء "صدفويا" يجمع "عامل المزلقان" بـ"زيدان" لاستصدار الإخبار النووي، حيث ينتسج الخيط الأول، ضمن الشبكة التواصلية، من خلال نقل "عامل المزلقان" اعتراف "زيدان" ذاته لـ"أحد العمال"، بغرائبية علاقته الجديدة (الاقتران بالجنية)؛ ليتشكل إسناد شفهي سيوسع دائرة المتلقين للإخبار إلى أن تشمل مجتمع القرية كله. وفي العملية السردية الثانية، سوف يتبلور الإخبار النووي ويتفرع إلى حكايات شفهية متناسلة من مواقع تبئيرية متعددة. غير أن ترهين السارد الأول لا يعرض هذه الحكايات كما صاغها رواة عديدون، بل يختار، مباشرة، عرض العناصر الحكائية المشتركة بين الحكايات التي تروج حول شخصية "زيدان"، على شكل بنيات سردية صغرى. وبذلك، يحدث انزلاق، على صعيد التبئير، إلى المستوى السردي الثاني، دون مؤشر نصي، فيتم تحويل المحكي الغرائبي، وفق تصور الرواة لعلاقة زيدان "بالجنية". وهنا، يتدخل فوق الطبيعي ليرغم الطبيعي على التحول، ليس، فقط، على مستوى الوضع الإعتباري لشخصية "زيدان"، عند اكتسابه لقوى خارقة[1]، بل، أيضا، على مستوى المحيط العام، كما يبرز خروج زمن نضج "التين" عن التقويم الزمني العادي.

والحال أن تتبع ترهين السارد الأول لتفاعل هذه الحكايات الشفهية، يفضي إلى إفراز خصوصيات تلق داخلي يوازي تناسلها بالتفسير والتساؤل، كما تشخص المقاطع السردية الموالية:

"قال كل من حكى هذه الحكاية أنه يعتقد أن هذا المخلوق هو زيدان، لكنه حين رأى الكفين بدقة، وجدهما مسدودتين بلا أصابع، قطعة واحدة عريضة وليس اثنتين، فآمن أنه مخلوق غريب. لكنه حين أخذ يسأل ماذا يمكن أن يكون المخلوق الغريب؟ كان من يحكي يتردد قليلا، ثم يقول إنه زيدان ولا أحد غيره. ثم قالوا إن هذا الشكل الجديد للقدمين طبيعي، لأنه وقد صار يعيش مع الجنية في أعماق الماء، لا بد أن تصبح قدماه على هذا النحو، حتى يجيد السباحة وأن الجنية هي التي فعلت بقدميه ذلك ليصل إليها مسرعا، وآمن الجميع أن زيدان يعود إلى بيته الجديد تحت الماء"(ص.87).

---

(1) يرى جويل مالريو(1992) أن المقوم الأول في الشخصية الغرائبية ، يتمثل في ضرورة امتلاكها قوة جسدية جبارة . انظر المرجع السابق ، ص.91 .

في هذه الوضعية السردية، يدشن السارد الأول حركة البحث عن ردود فعل المجتمع تجاه غرائبية "زيدان". ويظهر أن إنتاج حكاية شفهية يمثل إعادة ترهين التجربة المعيشة الجديدة لشخصية "زيدان"، وفق رؤية سردية داخلية: فراويها الداخلي يغدو شاهدا ووسيطا حكائيا ومفسرا للحكاية في الآن ذاته، حيث تتأسس كل حكاية انطلاقا من تجربة ذاتية، يتماس فيها الفضاء الواقعي والفضاء الغرائبي. وعند عملية إنتاجها، يصطدم الراوي الداخلي بأسئلة فوق الطبيعي التي تدفعه إلى التردد. بيد أن تردده لا يرتبط بمسألة غرائبية "زيدان"، بل ينبع، تحديدا، مما إذا كان المخلوق الغريب هو "زيدان" أم لا. ومن ثم، ففوق الطبيعي لا يشكل عالما غريبا عنده، إلا لكون "زيدان" تحول إلى فضائه، لأن اعتقاده بخوارق الطبيعي يؤسس جزءا من رؤيته إلى الكون؛ وهوما سيخول له، في مرحلة التفسير، تأويلا منسجما لفوق الطبيعي، حيث يحسم تردده بتحطيم المظاهر الخلافية بين "زيدان" والمخلوق الغريب: فبما أن الانتقال إلى الفضاء الغرائبي يستتبع في تصوره، اكتساب الجسم "الغرائبي" لوظائف جديدة، فلا شيء يمنع "زيدان" من استبدال مظهره الخارجي المعروف؛ مما يجعله يسيطر على التعارض بين الطبيعي وغير الطبيعي، بعثوره على تفسير طبيعي (عقلاني) لظاهرة شخصية "زيدان". وبذلك، يحيل هذا التلقي الداخلي الحكايات الشفهية المنبثقة، حسب تقسيمات تودوروف (1970)، غريبا محضا[1]، على اعتبار أن الراوي الشخصية، وإن فسر الظاهرة بقوانين الطبيعة، فهي تظل غير مألوفة لديه، وتثير أسئلة عديدة داخل القرية: "بقيت من حكايات الرجال والنساء الحيرة من أشياء غير مفهومة. فلماذا تكون كفاه مسدودتين في المساء، و في الصباح يظهر لهما أصابع ..."(ص.88).

ومن جهة أخرى، تتلقى شخصيات أخرى، ضمن القراءة الداخلية دائما، هذه الحكايات بوعي آخر. إنها، على عكس الشريحة الأولى، لا تجد أسسا عقلانية للظاهرة، فتلج دائرة التقييم "الأكسيولوجي" (الصدق/ الكذب):

1. "تحيرت سعاد بعض الوقت.لم تعرف هل تصدق ما يقال عن زيدان أم لا. حين تذكرت رحلة أمها خلف أبيها الذي خاوى جنية كادت تصدق. لكن الولد علي أتى إليها، وقال أن والديه

---

(1) "في الأعمال التي تنتمي إلى هذا الجنس [الغريب المحض (l'étrange pur)]، نجد أحداثا يمكن أن تفسر ، على الوجه الأكمل، بقوانين العقل، لكنها تظل على هذا النحو أو ذاك، غير معقولة وخارقة وصادمة وفريدة ومقلقة وشاذة. ولذلك فإنها تثير في الشخصية رد فعل شبيه بذلك الذي عودتنا عليه النصوص الغرائبية".
تودوروف(1970)، المرجع السابق، ص.52-53.

يحدثانه عن الجن حتى يخاف ولن يخاف، فقررت أن حكاية زيدان كذب في كذب" (ص.89).

2. "زينب أيضا لم تصدق. حين كانت تسمع ما يقال تبتسم" (ص.89).
3. "وكانت ليلى لا تزال تعتقد في قول فريد لها أن ما يقال هنا كذب كامل.." (ص.89).

يبرز أن هذا التلقي الداخلي الثاني يتعارض مع التلقي الأول، في كونه لا يصدق إمكانية وقوع الحدث الغرائبي، إذ يتصور أن الحكايات الشفهية المتناسلة، ينسجها خيال مجتمع القرية الذي لا يقيم حدودا بين الطبيعي وفوق الطبيعي. ومن ثم، فالتكذيب، كموقف ختامي، يحسم التردد، فيقرب هذه الحكايات، كما يقول تودوروف(1970) من الغرائبي بمعناه الخالص؛ لأنها تقترح وجودا فوق-طبيعيا يظل غير مفسر ولا منطقي[1].

يبدو،إذن، أن احتضان المحكي الواقعي للعنصر الغرائبي، يفرز معالجة سردية متنوعة، يحاول السارد الأول، من خلالها، بلورة بنية سردية بالإستناد إلى مبئرين آخرين. وبذلك، تحدث وضعية إنتاج وتلق حكائيين داخليين يسهمان في تعدد وعي النص السردي.

1-3- أشكال تمظهر الصيغ الخطابية:

أتاح لنا لمس طرق تشكل المادة الحكائية الكشف عن تنوع وتعدد إمكانات السارد في استعادة التجارب المعيشة. وننتقل، هنا، إلى استكمال هذه المقاربة، بمعالجة أشكال تمظهر الهواجس والانشغالات الداخلية للشخصيات.

1-3-1 صيغ الرؤى الهيئية والحلمية:

تثبت دورايت كوهن (1981) أنه في رواية التبئير الداخلي تغيب، عند جمع وصف العالم الخارجي والانطباعات الذاتية، الحدود بين كون الأشياء والعالم الخارجي، وتستند، أساسا، في هذه الملاحظة، على لعبة أفعال الرؤية التخيلية سواء كانت أحلاما أو أحلام يقظة[2]. والحال أن الرؤى تغدو، في هذه الحالات، إحدى عناصر المحكي النفسي، على اعتبار أنها بوابة إلى دواخل

---

(1) تودوروف (1970) مرجع سابق ، 57 .

(2) D.cohn(1981), La transparence interieure, p.67.

الشخصيات. على أن السياق التلفظي، كما تقول كوهن (1981)، وحده يضمن اشتغالها في هذا الاتجاه، مادام الواقعيون، حسب أنا هاتشير [Anna Hatcher][1]، يستعملونها، كإجراء مسكوك (إنه يرى) كي يشخصوا الحقيقة الخارجية.

بناء على ذلك، سنحاول بسط بعض النماذج النصية للقبض على جهود المحكي في تنظيم صيغ الرؤية، وتفعيل علاقتها بسياق الأحداث.

في البدء، نقترب من الرؤى التهيئية/ التخيلية، عند ثلاث شخصيات، عبر ثلاث ملفوظات تبرز الحضور المتنوع لهذه الصيغ:

1- 'لكن فوق الماء كان يرى شعلة نار صغيرة. قرصا مشتعلا كأنه شمس ليل غريبة. يتحول القرص إلى مزيج من الزرقة والحمرة. يرى وجه سميرة يطل من خلال القرص. تضحك له. تقهقه ويدوي صوتها في الظلام ولولا بقية عقل لنزل وراءها الماء.

كان يراها تجري إلى الخلف حتى الجسر، ثم تعود مقبلة عليه، حتى لتكاد تقفز فوقه تحرقه بنورها ونارها، ثم تعود إلى الخلف من جديد. ويظل هو قابعا حتى منتصف الليل يقول 'لقد صرت جنية تريدين قتل أبيك'. ويظل يخرج كل ليلة. فهو في النهاية، يرى وجه ابنته الجميل' (ص.97-98).

يبدو أن ما يميز مثل هذه الوضعيات السردية، يتجلى في كون ترهين السارد الأول لا يسعى من التبئير، عبر رؤية الشخصية، إلى تقتير عالم خارجي موجود، بل يروم توظيف عالم (وهمي) يتولد عن هذه الرؤية، كي يحيل على هواجس الشخصية. حينئذ، يقدم السياق التلفظي العام عناصر حكائية خارجية توجه عملية التأويل: ففي هذا الملفوظ، تضطلع هذه العناصر بدور الباعث للرؤية التهيئية، باعتبارها تجسيدا لتدهور الوضعية النفسية لـ'عبد الله'؛ ذلك أن فقدانه لابنته 'سميرة' التي رحلت عن القرية، وتعقد علاقته بالشمس التي 'طاردته'' أكثر من عشرين عاما' (ص.94)، يرتبطان، بغية تأسيس المرجعية الموحية بعوالم هذه التهيئات، بانتشار الحكايات الغرائبية حول علاقة 'زيدان' بـ'جنية' البحيرة، حيث تستحضر شخصية 'عبد الله' المأزومة، موضوع اهتمامها (استعادة سميرة) في كنف انشغالاتها الخارجية. ومن ثم، يأخذ التهيؤ شكله الغرائبي، بتحول 'سميرة' إلى 'جنية' تسكن

---

(1) انظر نفسه، ص.68.

البحيرة، وتتراءى لأبيها وسط قرص شبيه بالشمس، يهدده بالحرق، كما كانت تفعل به الشمس ذاتها أثناء إصلاحه القضبان الحديدية. غير أن هذه الرؤية التهيئية تتحول إلى طقس يومي؛ مما يطرح ما إذا كانت الإواليات الذهنية لـ"عبد الله" منفلتة، مؤقتا، من عقال الضبط العقلي: فإذا كانت عبارة "لولا بقية عقل" تشير، نسبيا، إلى وعي "عبد الله"، بطبيعة رؤيته التخيلية، فبقية الملفوظ تجلي أن هذه الرؤية حقيقة قائمة (للمبئر) عند انتفاء الحدود بين المعقول واللامعقول، بحيث يثبت خروج "عبد الله" إلى البحيرة، وشروعه في الحديث مع (طيف) ابنته، اندماجه كليا في مشهد التجلي اليومي. ومن ثم، ليس التهيؤ الغرائبي لحظة عابرة في التجربة المعيشة لشخصية "عبد الله"، بل يمثل جزءا مكونا لها؛ وهو عنصر سيعضد، بشكل عام، مقصدية السارد في تقريب الواقع المستعاد.

2- "قالت لبعلها أن يسامحها. ثم قالت تركتني وتريد أن تحاسبني لماذا؟ كانت ترى عينه تطل عليها من أعلى السقف كشمس غاضبة ...

(...)

كانت ترى دائما، والشيخ مسعود فوقها. أنه يطل عليها من فرجة في السقف. تماما كما فعل حين كان علي يبكي في صدرها. كيف لم تدرك ذلك إلا اليوم؟.

إنها تتذكر مشهده جيدا. كان بعينه الشيخ مسعود يطل من الفرجة فاتحا فمه الذي يبدو كبئر مظلم مقلوب. وكانت تراه يشير إليه من أعلى، فيدخل من باب الحوش، طويلا عريضا قويا كله نور، وكان هو الذي يطرحها فوق السرير. وهو الذي يصعدها. وهو الذي يجعلها تصرخ وتتلوى وتبكي وتضحك بعهر وتنشب فيه أسنانها. لم تر قط أثرا لأسنانها في جسم الشيخ مسعود (...) لم يكن بعلها فقط ذاك الذي ينكحها. كانت تجده دائما جوارها في ثيابه الكاملة" (ص.115-116).

في هذه الوضعية السردية، يرتهن ولوج العالم الداخلي لشخصية "سعاد" إلى لعبة رؤى تهيئية تحكمها شروط زمنية. ويبدو في البدء، أن إحساس "سعاد"، في الزمن الحاضر، بمفارقة طبيعة علاقتها بـ"الشيخ مسعود"، نابع من إحساسها بحضوره المستمر في حياتها، رغم موته بزمن طويل. ويتجلى ذلك، سياقيا، في شعورها بالذنب لحظة معانقتها لـ"علي" قبيل رحيله. إنه الصراع الداخلي بين الرغبة في تجاوز الماضي وولوج علاقات ايروتيقية جديدة، وبين واجب الوفاء للزوج الميت. ومن ثم، يمثل تخيلها "للشيخ مسعود" ينظر إليها من السقف بغضب، قمعا

داخليا لمكبوتاتها. أما في المستوى الثاني، فأفعال الرؤية تنفتح على تهيآت تحيل التعبير عن هذه المكبوتات ممكنا، غير أن التشخيص الخطابي يفرز بعض الخصائص التي تحكم مسار إنتاج رؤى شخصية "سعاد": فمن الواضح أنها رؤى "تذكرية" تستعيدها "سعاد" لحظة عيشها صراعا داخليا؛ ويبدو أن ثقل الواجب (العاطفي) يغدو حافز نزوعها نحو التحرر منه. لذلك، تسعى، بمساعدة تأثير المسافة الزمنية، إلى اختلاق شكل مغاير لعلاقتها الماضية مع "الشيخ مسعود"، بمعنى أن التهيآت لم تحدث لـ"سعاد"، طيلة علاقتها الجنسية مع بعلها "الشيخ مسعود"، فلم تكن سوى رؤى وهمية، ستعتقد بوجودها اعتقادها الراسخ (عكس الواقع) "أن الشيخ مسعود لم ينم معها ليلة واحدة" (ص.116). والواقع أن هذه الرؤى تتشكل، لتبرر فعلا حاضرا (معانقه علي)، بكونه، كما الأفعال القديمة، يعيد انتاج علاقة "سعاد" مع الوجود المزدوج لشخصية "الشيخ مسعود"، حيث كانت تغرق في الايروتيقي مع الذي يدخل من الحوش، بحضور وموافقة الآخر من موقعه الثابت في السقف. ويتعضد هذا الاعتقاد التهيئي، بعلامات واقعية، كغياب أثر أسنانها على كتف "الشيخ مسعود"، ونومه بثيابه كاملة. ومن ثم، يمكن القول إن هذه التهيآت تعبر عن نزوع شخصية "سعاد" نحو التوفيق بين قطبي صراعها الداخلي، كي تتحقق رغبتها المكبوتة. ويتعزز ذلك، باستيهاماتها التي تلامس المطلق الايروتيقي، "ودت حين يحرقها العرق لو تحول الكون كله الى ذكر ضخم" (ص.117).

3- "فكر علي أين يذهب الآن في هذا الليل. ونهض وترك نفسه يمشي في بطء شديد. الأرض التي درج عليها تشده أن لا يبرحها. لكن أين الناس والأطفال والمباني والعشش ونقنقة الدجاج. قام كل شيء حوله كما كان. المباني المنخفضة ذات الدور الواحد. أطلت عليه الميازيب المعوجة. جرى الأطفال خلف بعضهم واستخفوا. وجعلوا يجهزون أدوات الصيد ويصلحون الفخاخ. أقبل أحدهم يحمل سلة من السلك مليئة بالعصافير التي اصطادها ووجهه معفر بالتراب، ثم جرى من بينهم لا يريد أن يرى منهم ما اصطاده. فأمه قد حذرته من الحسد. وأبوه علمه أن يقضي حاجته في الكتمان. لكنه عاد يحكي لهم عما اصطاده وعدده وصفاته..." (ص.200).

تتميز هذه الوضعية السردية بغياب فعل "رأى" الذي يؤشر، نصيا، على اندراج الشخصية في عالم خارجي تهيئي، فيتضح أن تحديد العلاقة بين عناصر موضوع التبئير، (علي وما يراه) يستند إلى

تحديد التفصلات التبئيرية داخل الملفوظ. منذ البدء، يحدث تبئير داخلي، عبر فعل "فكر"، ويتمخض عنه حواران داخليان، تفصل بينهما شذرة سردية تضع الشخصية في حالة صمت وتأمل. والحال أن التساؤل الثاني، يحضر وسيطا للعبور إلى المستوى التبئيري الثاني، لأن هذه الحالة التي ارتكن إليها "علي"، تنضج شرط التداعي والتذكر. ومن ثم، يحدث انتقال مضمر من التبئير الداخلي إلى التبئير الداخلي المقوض؛ فيتبلور السرد ليحيل على الحسرة الداخلية وتقوض الذاكرة، من خلال رؤى تهيئية، تبعث صور الماضي؛ مما يجعل هذا الشكل الجديد للرؤى، لا يصدر عن إواليات ذهنية مختلفة (دائما أو مؤقتا)، كما في النموذجين السابقين، إنما تنبني على استحضار واع لمشاهد وأحداث، رآها أو عاشها "علي"؛ ووحده التشخيص اللغوي والخطابي يضمن طابعها التهيئي، حيث يحيل فعل "قام" الافتتاحي على عملية انبعاث فوري ومتواز للعوالم المنقرضة، في شكل "استنساخ" ايهامي لفضاء القرية (المباني المنخفضة)، وللحظة زمنية حميمة؛ مما يجعل المتواليات السردية تتبلور قصيرة وكثيفة، دون حروف الربط، كما لو أنها تنقل مشهدا ماثلا في الحال. ولعل سبب تواليها الكرونولوجي عند استعادتها لحركة شخصية "علي"، يعود إلى اقتفائها أثر التذكر المتنامي لأحداث تلك اللحظة. ومن ثم، تأخذ الصيغة التهيئية بعدا جديدا بمساهمتها في الكشف عن مادة حكائية جديدة.

نستنتج، من خلال تحليل النماذج الثلاثة، أن الصيغ الرؤيوية تعتمد على تفعيل تقنيات تبئيرية وسردية متعددة، بغية الإحالة على دواخل الشخصيات. وبذلك تقوم بتنظيم الإسقاطات التعويضية، عبر فضاءات ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجارب المعيشية، حيث يعود الغرائبي والإستيهامي والتذكري لتلوين وتنويع البنية الحكائية من زاوية جديدة.

ومن جهة أخرى، ينفتح السرد عبر فعل "رأى"، على فضاء الحلم، كصيغة مغايرة لاستعادة الانشغالات الداخلية للشخصية. وتتنوع أشكال حضوره داخل النص السردي، تبعا لإرغامات جمالية ودلالية، سنحاول معالجتها انطلاقا من مستويات استجابتها لمقصدية تجديد التقنيات السردية. وفي هذا الصدد نتوقف عند إجراءين أساسيين: يرتبط الإجراء الأول بهذا المقطع:

"رأت سعاد حلما تكرر أكثر من مرة في الأيام الأخيرة، وسبب لها ازعاجا شديدا. كانت ترى نفسها محمولة على براق. البراق الذي حدثها عنه الشيخ مسعود كثيرا، والذي لا تعرف صورته، ولا تعرف إلا أنه شيء بين الفرس والجمل كماقال لها. وأنزلها البراق وسط بلاد جميلة. فيها أشجار الليمون كثيرة، والورد مزدهر، لكن حاكمها كان قاسيا كان يغتصب كل امرأة تفد.

حينما اقترب منها هربت. لكنها كانت تصرخ تحته. نظرت خلفها وهي تهرب، فوجدت ليلى هي التي تصرخ تحت الحاكم.

هل تذكر ليلى يا بعلي؟. كنت تقول إنها خير صديقة لي، رغم أنها لم تكلمك قط ولم تكلمها. كنت تقول أن فوق وجهها عذابا غير مفهوم لإنسي" (ص.42-43).

يتبلور هذا المحكي الحلمي ضمن سياق تلفظي، تتبادل فيه الخرق الخطابي وضعيتان سرديان، ذلك أن عودة صوت السارد لتسريد الحلم يخرقه، في موقعين، صوت شخصية "سعاد" التي تتوجه بخطاب مباشر حر إلى شخصية "الشيخ مسعود". فثمة حلم، لم ندرجه في المقطع، سيخرق من جديد صوت "سعاد"، مما يؤدي إلى إجراء سردي يفصل الحلم على مقاطع من الخطاب المباشر، وكأن السارد يرفض، في آن واحد، سرد الحلم دفعة واحدة وتفويت سرده لشخصية "سعاد". والحال أن تبريرهذا الاعتقاد سيفرز خصوصية هذه الاستعادة الحلمية، فتسريد الحلم في صيغة المحكيَ-النفسي الذي يماثل الخطاب غير المباشر عند جيرار جونيت (1972) [1]، يعود إلى قدرة هذه الصيغة حسب كوهن (1981)، على تحقيق التكثيف والاقتضاب[2]؛ وهما تقنيتان لن يؤثرا على الطابع غير المباشر للسياق التلفظي. أما تقسيم المحكي الحلمي إلى شقين، فمرده، بالإضافة إلى دعمه لهدف هاتين التقنيتين، إلى كونه يحيل على موضوعين لمرحلتين حلميتين، حيث يحتضن المقطع المذكور أعلاه، الموضوع الأول، بينما تنتهي المرحلة الثانية، بموضوع آخر:

"انتفضت (سعاد) بينهم (الجنود في القطار) هاربة. التفتت وهي تجري فرأت ليلى هي التي ترقد مغلولة بينهم. صرخت فيها سعاد أن تحرس، فلم ترد" (ص.43).

بناء على ذلك، يبرز أن المقطع الحلمي الحلمي ميتا-محكي داخلي يندرج ضمن المستوى السردي الثاني، أما على مستوى التبئير، فلم ينقله السارد الأول أثناء تحققه في ذهن النائم، كما تتصور كوهن (1981) سرد المحكي الحلمي ضمن محكي بضمير الغائب[3]، لأنه لا يقوم سوى بتسريد ما كان ممكنا أن تقوله "سعاد" بطريقة مباشرة، بعد فترة من تكرر حلمها. وفي هذه الحالة ، فهذا المحكي الحلمي، ينتمي كما يقول غوليت (1993) [J.D.Gollut]، إلى نوع "المحكيات الحلمية التي تتطابق

---

(1) أنظر المقدمات النظرية.

(2) كوهن (1981)، المرجع السابق، ص.51

(3) نفسه، ص.70.

فيها الرؤية مع وضعية المستيقظ الذي يتذكر حلمه، حتى حينما يبقى الصوت السردي لسارد متباين–حكائي"[1].

وفي مستوى آخر، يظهر أن سبب سرد هذا الحلم، يعود إلى إبراز الانزعاج الشديد لشخصية "سعاد". غير أن خطاب السارد التمهيدي، لا يكشف بوضوح عن اللحظة التي وقع فيها هذا الانزعاج: فهل هي "سعاد" النائمة التي تنزعج بسبب كوابيس الحلم؟ أم هي "سعاد" المتيقظة التي تنزعج، بسبب عدم قدرتها على تفسير حلمها؟. والحال أنه يبدو صعبا الحسم في مثل هذه الوضعية الملتبسة، لأن الانزعاج يمكن ان يحصل في كلتا الحالتين. ليظل ترجيع إحدى اللحظتين (لحظة النوم أو لحظة اليقظة) رهين بتأويل تواشجهما مع السياق التلفظي العام ، فكما أثبتنا، قبل قليل، يأتي الحلم ليخرق عملية تلفظية، تتسلم "سعاد" خلالها زمام السرد في وضعية عيشها وحدة مضنية، مما يجعله امتدادا غير مباشر لحديثها إلى الشيخ مسعود، خاصة أن سرد الحلم، كما يقول غوليت (1993)، يشكل "فرصة الحالم للخروج من انزوائه"[2]. ثم إن تقييم تكرار الحلم، كسبب للإنزعاج، لا يتوافق مع وضعية "سعاد" الحالمة، لأن الحلم لا يكتسب هذا الطابع التكراري، إلا من وجهة نظر المتيقظ. والواقع أنه إذا كان ذلك، يثبت أن لحظة الإنزعاج ترتبط أكثر بتكرر الحلم، فسببه يمكن أن نربطه، تحديدا، بعودة صوت "سعاد"، كما تجلي نهاية المقطع، لتذكر "الشيخ مسعود" بـ"ليلى"، فتغدو استعادة الحلم سردا لانشغال "سعاد" بالوضع الاعتباري لـ"ليلى"، وتتأكد هذه العلاقة، حين ستعود "سعاد" من جديد، بعد سرد الشق الثاني من الحلم، إلى الحديث عن ليلى: "إنها حزينة بابعلي فحبة العين مات. فريد الذي كنت تقول لي إنه في حالة وأنه مثقف" (ص.43).

يبدو، إذن، أن الصيغة الحلمية تطرح عدة قضايا للمعالجة. ولعل اهتمامها بشخصيتي "سعاد" و"ليلى" معا، ضمن شروط خرق منطق الواقع المرجعي، يعكس، كما رأينا سابقا، التلازم والتداخل بين محكييهما، إلى درجة تطابقهما وانصهارهما؛ حيث تصبح شخصية "ليلى" بديلة لشخصية "سعاد".

إذا كان المحكي الحلمي في هذا الإجراء، يكتسب جدته أساسا من علاقته بالوضعية السردية التي أدمجته، فإنه في الإجراء الثاني، يتبلور عبر طرق جديدة وملتبسة تشبكه بالمادة الحكائية من زاوية جديدة:

"بعد أن هدأت نيران الفواريكة وكسا جمرها الرماد، صارت الحجرة كقلب فرن (...).

---

(1) J.D.Gollut(1993), conter les reves, p.156.

(2) نفسه، ص.189.

قام ليقف أمامها. رفع عنها جلبابها. ما كاد يخلعه عن راسها حتى رأى الدموع في عينيها. أخذها من خصرها. ضمها بقوة حتى خالها ستنقصف كعود الحطب سرت النار بينهما برغبة مجنونة (...). انسل برق من الكوة الزجاجية الصغيرة أعلى النافذة. فانكشف كل منهما للآخر خطوطا من العرق والدم. رأى أم هنية تدور مع زينب لحظة، هنية لحظة أخرى. الثلاث معا(...) رأى نفسه وقد تعذب بها [سعاد]، ثم حين وصل إليها فإذا به يتعلق في الفضاء لا يعرف هل يتقدم أم يتراجع. لعن الشيخ مسعود وكلماته. المفتش وعربته. الصيف والقطار، البحيرة والخواجات. ودخل الحجرة برق آخر شديد، فرأى صاعقة قادمة من فوق الجسر بعد أن أحرقت من عليه. رأى هنية تجري وأمها والنار تشتعل بهما (...) ثم ترصدت الشمس فرأى نفسه واقفا وحيدا تحتها وسط صحراء واسعة (...) وكانت أشعة الشمس قد حميت فأيقضت جابر الذي لم يستطع أن يتحرك. ففي الوقت الذي رأى فيه حامد ما رآه قبل الرحيل، كان جابر يرى العام الذي مضى كله وكيف كان (...) وخذه بيده وهو يسمعه يخور كالثور، ففتح حامد عينيه ونفس نفسا عميقا بدا فيه أنه ارتاح وانعتق من تلك الرؤيا المرعبة" (ص.139-140).

آثرنا عرض هذا المقطع على طوله، لكي نتمكن من تتبع لعبة السرد في إفراز السياق التلفظي المحيط بالمحكي الحلمي. في البدء، يظهر أنه ينطلق من مشهد جنسي، تخترقه، فجأة، صور لا تنسجم مع حميمية اللحظة الإيروتيقية. والحال أن التفكير في اعتبار هذه الصور حصيلة عملية حلمية، سيتبدد، مع مرور السرد، بوجود مؤشرات نصية تحيل باستمرار على عوالم تهيئية، تتبدى للذات المتيقظة متمفصلة على مشهدي انسلال ضوء البرق من الكوة. على أنه يحدث، بين هذين المشهدين، فعل رؤية أخرى يمزج صيغتين خطابيتين؛ ذلك أن انبجاس شخصية "سعاد" داخل الرؤيا التهيئية الأولى، يأخذ، أيضا، طابعا تذكريا؛ مما يجعل رؤية "سعاد" لا تتولد، كما الرؤى الأخرى عن خلل في إواليات ذهن "حامد"، بل هي تحويل للعملية التذكرية إلى مشهد يتهيأ له دون تحريف في مادته الحكائية: فالوضعية السردية، هنا، تستعيد أحداثا ومشاهد تعود إلى الواقع المرجعي للنص السردي. وإذا بدا أن مشهد التعلق في الفضاء ينبثق من رؤية تهيئية صرفة، فالإشارة إليه في موقع سردي سابق، تثبت أنه عنصر حكائي خارجي: "لا يعرف حامد لماذا أحس بأن القفزة عالية وأنه ظل خلالها معلقا" (ص.119).

وفي مستوى آخر، يبرز أنه بالرغم من أن السارد يختم هذه البنية السردية بمؤشر نصي حلمي، فإنها لا تتبلور على أنها حلم، بل هي أساسا، جزء من عملية تذكر، شرع السارد، من قبل،

في تسريده؛ بمعنى أن هذا المؤشر النصي (رأى حامد فيه ما رآه قبل الرحيل) يحيل على موضوع يؤشرإليه، أيضا، مؤشر نصي سابق: "ظلت الليلة الأخيرة لحامد قبل اختفائه، لا تضيع من ذهنه، خاصة رؤاه فيها. في تلك الليلة رفعت زينب الأطفال فوق السرير..." (ص.137). وبذلك، ليس المؤشر النص الحلمي هنا، كما المؤشرات النصية الأخرى التي تأتي حسب غوليت(1993)، لتحدد الصيغة الحلمية للمادة التخييلية[1]، بل يشير، تحديدا، إلى أن هذه المادة المسرودة تشكل، أيضا، موضوع حلم شخصية "حامد"؛ فيتأسس الاختلاف عند عودة تذكرات "حامد" السابقة إلى الاشتغال ،لاحقا، في حلمه. ويمكن القول إن هذا الإجراء السردي المزدوج يرتبط بطبيعة رؤية السارد لوظائف الصيغ الخطابية: فمادامت مادة الحلم التي تصدر عن المعيش اليقظ، تفقد، بتعبير غوليت(1993)، هويتها وكليتها[2]، فلا يمكن للسارد أن يعتمد على صيغتها الحلمية لاستعادة تامة للرؤى. ومن ثم، فاختياره للصيغة التذكرية، يخول له تحقيق مسعاه في استعادة المشاهد والأحداث كما تبلورت في الواقع المرجعي للنص السردي. بيد أن ربط الرؤى التهيئية، تحديدا، بالحلم سيضاعف ويعمق تأثيراتها النفسية. وهي، كما رأينا سابقا، انعكاس للحالة النفسية للشخصية؛ إنما تفرز صورا تجسد في غالبيتها مخاوفه وهواجسه، ويكشف السرد أنها ذات طابع استشرافي، إذ ستغدو "زينب" عاهرا بتأثير من "هنية" وأمها وأبيها، وستتغير معالم القرية كلها، عندما قدم الخواجات إليها، كما سيتعرض "حامد" و"جابر" لقساوة الشمس، عند عبورهما الصحراء.

من جهة أخرى، يحيل، أيضا، المؤشر النصي الحلمي على تحقق حلم "جابر" في تزامن مع تحقق حلم "حامد"؛ مما يجعلنا نظن أنه، في المقابل، يشكل علامة على سرد الحلم في المقاطع الموالية. غير أن السارد سيعيد إنتاج الإجراء السردي ذاته الذي يبعده عن الفضاء الحلمي، عند بسطه المادة الحكائية. لذلك، سينتقل إلى سرد ماضي الشخصيتين المشترك (خمس صفحات: (141 ←145)، كما تحقق في الواقع المرجعي: "قال الدليل لهما في بداية الرحلة، أنه استطاع أن يهرب ألف مصري

(1) "إن غياب المؤشر الخاص داخل سياق السرد الروائي يؤسس لذاته علامة ضمنية للإحالة على عالم يومي موضوع في القصة المتخيلة. ولكي يتحقق العبور داخل الخطاب إلى هذا الكون الذي هو الحلم، لابد أن يدخل محمول محدث لعالم من أجل ان يصيغ [Modalise] الملفوظ، ويهيئ الانفتاح على حقل يخصص التخييل الحلمي".
غوليت(1993)، المرجع السابق، ص.62.

(2) نفسه، ص. 117.

عبر السلك..." (ص.141). ولن يأتي مؤشر جديد، بعد نهاية سرد الحلم، إلا ليؤكد وفاء السارد لإجرائه: "كان جابر قد رأى ذلك كله قبل أن توقظه أشعة الشمس بقليل" (ص.146).

لا يعني هذا المقطع أن السارد قد بأر المادة الحكائية عبر رؤية "جابر" الحالم، إنما يدل على أن حلم الشخصية وكلام السارد يشتركان، فقط، في موضوع المادة الحكائية المسرودة؛ وهو ما يتعارض مع حلم شخصية "سعاد" السابق، حيث لا يتحقق الحدث إلا بتحقق الحلم، أي ليس هناك حدث خارج ذات الحالم.

نستنتج أن الخروج من عملية التنصيص التقليدية للحلم، قد دفعت بالصيغ الخطابية إلى التنازع على البنيات الحكائية، ويكشف تحديد طبيعة المؤشرات النصية، وتفكيك لغتها عن اندراج السرد في لعبة مركبة ومتعددة الأبعاد، كي تحقق، في آن واحد، بسط المادة الحكائية وربطها بالصيغة الحلمية.

1-3-2- صيغ الحوار الداخلي:

نتحدث عن الحوار الداخلي، كما رأينا ضمن المقدمات النظرية في الفصل الأول، باعتباره تقنية خطابية تعرض، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، الصوت الداخلي للشخصية. ونسعى من إثارتها، هنا، إلى تناول أشكال تمظهره واشتغاله ومساهمته في تنويع روافد تقنية الكتابة السردية. وسنستند، في ذلك، على مجموعة من المقاطع النصية التمثيلية.

في المستوى الأول، نورد هذه النماذج الحوارية المباشرة:

1- "زغردت النساء. انفصلت الراقصتان. عادت سعاد ضاحكة متهالكة إلى النساء الجالسات، تشعر بحبات العرق تجري هابطة بين نهديها وساقيها، وتتجمع في سرتها، ويحرق الدفء إبطيها. "ويلي وويلك الليلة يا شيخ مسعود". وضحكت بقوة لم تفهم النساء سر الضحكة. وسقطت ليلى في الحزن" (ص.12).

يؤدي عزل الشذرة النصية، داخل المزدوجتين، إلى تغيير في وضع الترهين التلفظي، كي يجد صوت آخر فرصة الظهور بشكل مباشر؛ لكن تحديد صيغتها الخطابية يقتضي إعادة قراءة السياق التلفظي الذي يحكم المقطع كله: فهذا الصوت لا يستند إلى مؤشر إسنادي يحدد مرجعيته، بل ينبجس، بشكل فجائي، داخل استعادة السارد لأثر رقصة "سعاد" على جسدها. وبما أن احتمال صدوره عن إحدى "النساء" الجالسات لا يدعمه مؤشر نصي، فتأكيد صدوره

عن "سعاد" يرتبط بردود الفعل التي تعقبه، حيث ستضحك "سعاد" بقوة تجاوبا مع "استيهامات" صوتها، بينما تستغرب النساء من ذلك، لجهلهن صوتها وايحاءاته. ومن ثم، فهو حوار داخلي صامت، يأخذ طابع "وعيد" يستشرف لقاء جنسيا محموما. ولعل زرعه، وسط السرد دون مؤشر نصي، يعود إلى تجاوبه مع إرغامات السياق التلفظي، حيث يمكن لهذا المؤشر أن يبطىء ايقاع السرد، فيخلق تنافرا داخل بنية سردية تحكمها جمل فعلية قصيرة؛ وهو ما يتساوق، أيضا، مع لحظة الفرح التي تدفع بالشخصية إلى الاهتمام بالعالم الخارجي، عكس لحظات الأزمة التي توفر شروط تداعي الأصوات الداخلية.

2- "وضعت نعمة اللمبة على جانب الطبلية. لا بد أن يظهر الديك واضحا. قال زيدان في نفسه "طبلية واسعة عريضة، وديك صغير وحيد، تتربص به ثمان أياد، وأكثر من مائة من الأسنان والأضراس والأنياب» وظهر وجهه الأسود الخشن، ممتلئا بالحفر الصغيرة" (ص.13).

لا شك أن القراءة الأولى تكشف أن الحوار الداخلي يتشخص ضمن الشروط التنصيصية المعهودة، حيث يتكفل المؤشر الإسنادي والمزدوجتين بضبط وتوضيح عملية تغيير الترهين التلفظي. أما القراءة المتأنية، فستكشف أن هذا الإجراء التقليدي، يعقب إجراء تهديديا تشخصه شذرة نصية تلتبس ظاهريا مرجعيتها الصوتية (لا بد أن يظهر الديك واضحا).ومع تفحص خيوط ارتباطها التلفظي بالجملة الأولى في المقطع، تظهر إمكانية ترجيح صدورها عن "نعمة" ذاتها، لأن عملية تقريب "نعمة اللمبة إلى جانب الطبلية"، ليست حركة عفوية، بل هي استجابة لرغبة إضاءة الديك لـ"زيدان" و"الأطفال". ومن ثم، تكون هذه الشذرة النصية تحويلا خطابيا لهذه الرغبة إلى حوار داخلي تطمس حوله كل أعراف التنصيص المعهودة. ويبدو من نبرته التأكيدية (لا بد) أنه أعد حوارا داخليا منقولا، كي يتساوق مع الصيغة الحوارية الثانية، بمعنى أن الحوار الداخلي لـ"زيدان"، يتبلور كرد فعل ضمني على رغبة "نعمة"، لتغدو سخريته من "الديك الصغير" تساؤلا عن جدوى إضاءته. ومن ثم، يتأسس حوار خفي بين الشخصيتين يتمظهر، خطابيا، تجاورا لحوارين داخليين: يبرز أن الأول، عكس الثاني، يكتسب حواريته من انتقال صوتي، دون علامات أو اسنادات نصية.

3- "دار في الجامع الصغير، شيخا منحنيا تتهدل لحيته البيضاء، وتقاوم عيناه الضيقتان النوم الثقيل. الوحل يا شيخ مسعود سيسد عليك الطرق. أنت ما تعودت أن تؤذن الفجر في المسجد. دائما كنت تؤذن وأنت تدور حول البيوت. ترجع الأذان أكثر من مرة. خيوط

النهار كانت تقوى على ترجيعك. آه. إنه الصيف، لكن أين هو؟. الشتاء هذا له طعم شرس. أقبل مبكرا فبدا كأنه يريد أن يغتصب الدنيا من الفصول. وهذا الليل الثقيل. لن تنفتح أستاره عن كوى الإشراق. حين كانت روحك تبلغ أعلى عليين. تتعدى المقامات تجاوز البرازخ. تفنى. تأكل النار فلا تحرقك. لا يسيل دم. يسيل رضابك باللبن والعسل (...) تصرخ يا أهل الحي صه. يا حامد يا ولدي لا تقنط من رحمة الله. يا عرفة يا ملعون، أيغرك شاربك الأصفر، شعرك الأشقر، عيناك الخضراوان، ارفع يدك عن زيدان، إنني معك وحدي الآن، والله يراك دائما. اتركوا الأولاد لا تخيفوهم. الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود !. كفوا عن العبث بعقول الصغار. لا تجعلوهم مثلنا. وما عيبنا يا شيخ؟ أولاد زنى. جميعا أولاد زنى..." (ص.30).

يبرز، في بداية المقطع الطويل، انتقال تلفظي من صوت بضمير الغائب إلى صوت بضمير المخاطب المفرد. وفي غياب المزدوجتين والمؤشر النصي الإسنادي، يظل تحديد مرجعية الصوت الثاني وحدود انتشاره الخطابي، رهين بتفكيك الوضعية التلفظية إلى عناصرها المكونة.

يشكل ملفوظ السارد الافتتاحي مدخلا لتأطير سياق الخطاب المباشر الذي يعقبه؛ ورغم ما يوحي إليه هذا المدخل، من تواجد "الشيخ مسعود" بمفرده داخل المسجد، فهوية صوت المتلفظ، لا تتضح إلا بتنامي الخطاب، حيث سيتأكد أن ضمير "الأنا" يلتحم مع ضمير "أنت"، داخل صوت واحد، ليحيلا الخطاب المباشر حوارا داخليا منقولا. وسوف يأخذ هذا الخطاب صيغة تجادلية، عند انبثاق صوت تساؤلي يرد على صوت آخر يجادله وهميته (إنه الصيف. لكن أين هو؟). غير أن هذا التجادل سيتطور في آخر المقطع، حيث يتوجه المتلفظ بضمير المخاطب إلى شخصيات غائبة (أهل الحي، حامد، عرفة)، ويأخذ طابع تذكر لمواقف سابقة. إنما يظهر هذا الطابع التذكري بوضوح، حال تحيين المتلفظ لحوار سابق، وفق إرغامات الحوار الداخلي، بمعنى أن هذا المتلفظ يواجه طرفه المخاطب بصوت أهل القرية: فـ"الشيخ مسعود" يعيد في دواخله، إنتاج صوتين متحاورين، محاولا الاحتفاظ بجوهر الخطابات السابقة ذاتها، (اتركوا الأولاد لا تخيفوهم / الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود) ثم يصيغها بصوت المتلفظ الداخلي.

والواقع أنه لا يمكن فصل هذا الشكل الخطابي للحوار الداخلي، عن سياق إنتاجه. فمنذ البدء، يتأسس الإزدواج الصوتي على ثنائية زمنية متعارضة، ذلك أن شخصية "الشيخ مسعود": أنت المخاطب، كانت في الماضي تعيش وضعا اعتباريا خاصا؛ وهو وضع تعاني الشخصية المتلفظة في الحاضر، من طباعه. يتجلى ذلك، من خلال توظيف معجم لغوي يرسم فضاءات صوفية لم يعد الآن العيش فيها ممكنا (النور، سر الأسرار، الإشراق، المقامات، البرازخ، تفنى ...). وقد يعود أيضا، سبب استعادة المتلفظ الداخلي لحواره مع أهل القرية، إلى تحسره على عدم سماعهم إليه. لنجد في إحساسه بقرب موته، كما سيكشف السرد لاحقا، مبررا مرجعيا لطول حواره الداخلي. وسوف تتاح لنا فرصة العودة إلى امتداد هذا الحوار في المقاطع الموالية، أثناء مقاربة العلاقات النصية في المحور الثالث.
يبدو، إذن، أن الوضع النفسي للشخصية يحكم حجم انتشار حوارها الداخلي، وكلما كبر هذا الحجم، يمكن أن نفهم أن التحرر من العلامات الإسنادية والتنصيصية، يمثل علامة على وضعية متأزمة.

4- كست الحسرة وجهيهما وكادا يبكيان. لكنهما غرقا في بحار من الذكرى الشجية.
سعاد، سعاد، سعاد، أي نور هذا الذي أوقعني في شباك الضلال. كان كل شيء سابحا في لجة من النور الصافي، الذي يجلب النشوة، ويبعث على الطيران في قلب الفضاء (...). نور فوق نور كانت سعاد. أغلقت دربها أمامي فوقعت في درب هنية وأمها وأبيها. ظلام فوق ظلام. وزينب التي قطعت معي دروبا كثيرة وأخصبت، تركتها بأفراخها بلا ريش. ترى من اختارت زينب ابنة الطبيعة البكر؟ ليتها تختار سعاد...
سعاد، سعاد، سعاد، أي عاهرة أنت وأي قاسية؟ ليتك لم تقولي يا أمي إن زوجها من أولياء الله، أي ولي هذا يغط يا أماه؟ لم أستطيع أن أنزع قولك من رأسي. دائما كنت تخيفيني وأنا صغير، ولو لم تقولي ذلك لكنت قفزت. في كل مرة كنت أراها عارية، جسمها كرخام يضوي، به مسارب يتيه فيه الأدلاء..."(ص.155-156).

حاولنا، عند بسط هذا الملفوظ، الحفاظ على البياض الطباعي الذي ازداد حجمه بين المقاطع لحظة سرده. ونسمي هذا البياض المقصود، فراغا إجرائيا، لأنه يندرج ضمن عملية تنظيم الانتقالات الصوتية، وبذلك يمكن أن نعتبره إحدى تنويعات الصمت [Silence] الذي يحدده

هوفيل(1985) [P.V.D.Heuvel] ، بكونه 'فعلا تلفظيا غائبا يدمج، داخل الخطاب، لعلة سياقية'[1].

يبرز أن السارد يعرض، قبل 'الفراغ' الأول، عدة مقاطع تستعيد التجربة المعيشة لشخصيتي 'حامد' و'جابر' داخل زنزانة في الفيلا الصحراوية؛ ويحيل المقطع القصير الذي أدرج في هذا الملفوظ، على رد فعل داخلي للشخصيتين تجاه وضعيتهما المأساوية، مما يجعلهما ينسحبان إلى عملية التذكر. على أن حدوث 'الفراغ' يمثل مؤشرا قبليا على حصول انتقال موضوعاتي يلغي صيغة التذكر، فيغدو بديلا لنشاط سردي، قد يلجأ إليه السارد للتهييء للمقطع الموالي، خاصة وأنه مقطع سردي ينبجس في بدايته، صوت مباشر، دون مؤشر نصي إسنادي. والحال أن هذا 'الفراغ' لا يقطع، من جهة أخرى، الصلة تماما بين المقطعين: فلئن لم يندرج 'حامد' في التذكر، فإنه يحول 'الذكرى الشجية' إلى حوار داخلي، لا بمعنى أنه يحدث نفسه بأحداث ومشاهد مضت، بل باستعادته صورا من الماضي تحولت إلى هواجس ذاتية، يبوح بها إلى 'سعاد' كمخاطب مباشر، وكموضوع للاستيهام، فيتمسح بصورتها الأسطورية، عند تذكره الزوجة المهجورة.

ولكي لا نحسب معاودة الابتهال باسم 'سعاد' استمرارا للحوار الداخلي، يحدث، عند الانتقال إلى المقطع الموالي، 'الفراغ' الثاني كحد تلفظي بين الصوتين المتجاورين، إذ يوضح السياق التلفظي، أن الصوت الجديد يصدر عن شخصية 'جابر' ضمن تقنية التخطيب ذاته؛ وهي إعادة إنتاج الإجراء التلفظي أعلاه، لعرض فوري لحوار داخلي مجاور. إنما أسطرة 'جابر' لـ'سعاد' يأتي في سياق حسرته التي أفرزت حديثه الداخلي المزدوج، إذ يعمل خطابه القدحي على إخفاء حقيقة عشقه المستحيل لجسد 'سعاد'.

يبدو أن 'الفراغين' يندرجان ضمن تقنية إلغاء جميع الوسائط والمؤشرات النصية الإسنادية، فيتحقق تجاور صورتين لشخصيتين متجاورتين في المكان، لينبثق تساوق انحسار مشروع الشخصيتين مع تماثل انشغالهما بمرجعية تظل في النص السردي بورة عاطفية.

في المستوى الأخير، نتوقف عند الحوار الداخلي المسرود، باعتباره صيغة أخرى للإحالة على دواخل الشخصية؛ وهو في تمظهره، ضمن الخطاب غير المباشر الحر، يطرح حسب كوهن قضية علاقته بالسرد بشكل عام، إذ تعتبر أن تركيبة جملة تسرد من منظور شخصية، يمكن أن تتشابه في كل

---

(1) – D.V.D.Heuvel(1985), Mot, Parole, Silence, p.67

النقط مع تركيبة جملة تستعيد حدثا تخييليا، ثم تثبت أنه وحدها قراءة دقيقة للسياق يمكن أن تفرز الحوار الداخلي المسرود داخل بقية السرد[1]. ولأنه ينبثق من 'التفكير مع' وليس من 'الرؤية مع'، فإن توافق المنظورات يتحد مع تناغم الأصوات، فتغدو لغة النص مؤقتا صدى للغة الداخلية للشخصية[2]. على ضوء هذه الإشارات النظرية، سنحاول كشف أشكال حضور هذه الصيغة التي يعتبر سياق التبئير الداخلي مجالها الأكثر ملاءمة[3]. في البدء، نورد هذا المقطع:

'أنه يسير وراء القضبان، التي تمتد إلى ما لا نهاية(...) كم ود أن يرى قرص الشمس مرة واحدة. يعرف أن الشمس تخرج من الشرق إلى الغرب، وهو أيضا يفعل ذلك، فهل هو أسرع منها حتى تظل خلفه دائما؟. لو استطاع أن يمسك بها يفتح قلبها ليرى أي نار فيه. مرسي خطيب سميرة الغائب، لا شك يلحق بها. إنه يسير بالقطارات. قد يصطدم بها أو يمر عليها عشرون عاما والشمس تطارده. عشرون عاما يتساءل لماذا تدور الشمس وتعود؟' (ص.21).

يخترق هذا الملفوظ حوارا ثنائيا بين 'عبد الله' وزوجته: فهو يأتي مباشرة بعد هذين الصوتين:

'لكنه على كل حال تحسس عنقه، فوجده رفيعا يكاد ينكسر. قال.

- هل تعرفين حزني وبلواي؟.

قالت:

- إنك سوف تقتل نفسك، وهذا كون منظمه صاحبه' (ص.21).

ويليه مباشرة صوت 'عبد الله':

- 'خذي بالك من العسكر يا ولية غدا سيكونون شرسين' (ص.22).

بذلك، يتضح، سياقيا، أنه ملفوظ يجيب على طرح 'عبد الله' قضيته لحظة تحسسه لعنقه، مما يؤهله ليتمظهر جزءا من الحوار، لو لم تصرف الزوجة 'عبد الله' عن البوح بأسباب ألمه. إنما وقد فعلت ذلك، يفترض أن يصمت 'عبد الله' لحظة، قبل أن يعود من جديد إلى موضوع حوارهما

---

(1) كوهن(1981)، المرجع السابق، ص.128.

(2) نفسه، ص.135.

(3) نفسه، 135.

المنطلق (علاقة النساء بالقطار)، ولا شك أن هذه اللحظة ستكون كافية ليبوح لنفسه بحزنه وبلواه. فالأمر لا يهم أحدا سواه. إنه سر يختزن صراعه الطويل مع القضبان والطبيعة. على أن خطاب هذا الحوار الداخلي يتلاشى كما تقول كوهن ويخضع للصوت السردي الذي يخترقه ويحيط به، فيبدي نحوه تجاوبا وجدانيا[1]. ويتمظهرهذا الانسلال إلى دواخل الشخصية،بشكل عام، من خلال لغة الملفوظ ونبرة الصوت واللجوء إلى التساؤلات التي تعتبر عند كوهن علامة الصوت الداخلي[2]. وهي كلها عناصر تبرز، بالفعل، مصدر الألم الجسدي (ألم العنق) والألم الروحي (الحزن) الذي يتجلى في علاقة "عبد الله" المعقدة بالشمس؛ مما يحيل الصوت الداخلي، أحيانا، تداعيات حرة.

من جهة أخرى، يلجأ السارد في الحوار الداخلي المسرود، خاصة عند التكسيرات الزمنية الاستباقية، إلى التموقع على مسافة من رؤى الشخصيات، يصل، أحيانا، إلى حدود السخرية منها؛ وهو موقف تعتبره كوهن نقيضا لموقف التجاوب الوجداني مع الشخصية[3]. ومن نماذج ذلك نورد هذا المقطع:

"مضى علينا شهر يا فتوحة. ألا نقترب من قرية نأخذ منها بعض الزاد؟

أشار الدليل برأسه يطمئنه. سيواصلون الرحلة أكثر قوة إذن. سيقتربون من فردوس الأموال. لكن حامد كان متعبا ..." (ص.129).

في هذه الوضعية التلفظية، يحضر الحوار الداخلي المسرود وسط تفاعلات صوتية ملتبسة. ولئن كان صوت شخصية "حامد" واضحا، حينما استفسر الدليل عن مستقبل الرحلة، فالسارد لا يوضح مرجعية الصوت الداخلي الذي يرتبط بالاستباق الزمني، ووحده السياق العام سيجيب عن هذا الالتباس: فالدليل لا يجيب لغة عن استفسار "حامد"؛ بل يصمت ويرسل إشارة توافق "حامد" على كلامه و"تطمئنه". ويبدو أن "حامد" يفهم هذه الرسالة الصامتة، فاطمأن على مستقبله؛ وهو ما يرجح حضور البنية الفعلية الاستباقية حوارا داخليا مسرودا، يشي بسقوط "حامد" في شرك الدليل والصحراء معا، لأن السارد يثبت، سابقا، أن الدليل "يتعثر في الطريق و يعرف [أنه] يقود رحلة أمل خائب"(ص.126).

---

(1) نفسه، ص.141.

(2) أنظر نفسه، ص.114.

(3) نفسه، 141.

ومن ثم، فتحويله صوت "حامد" الداخلي إلى خطابه، لا يلغي موقفه الساخر من الحلم بالفردوس في جحيم الصحراء.

ومن جهة أخرى، يتعزز الحوار الداخلي، داخل النص السردي، بانتشار صيغ التساؤل كصوت داخلي؛ وهي في غزارتها تحيل، في آن واحد، على حيرة وقلق الشخصيات، وعلى الميل المتواتر إلى التبئير الداخلي، كما تربك وتفتت البنية السردية، عبر زرعها وحدات شذرية متفرقة، أو مراكمتها داخل مقاطع نصية تشخص مستويات تلك الحيرة. والحال أن أي شخصية لم تتوان عن طرح تساؤلاتها المتنوعة الصيغ، إذ تبلغ كثافتها الضخمة 230 تساؤلا، تغطي 212 صفحة. ويتفاوت عددها بين مرجعياتها الصوتية، تماشيا مع الشروط الاجتماعية للشخصية، ووضعية مسارها الحكائي داخل الحكي-الإطار: فلما رغب السارد، كما سنوضح ضمن المحور الثالث من هذه الدراسة، تفريد محكي شخصية "علي"، فإنه أسند له أكثر من ثلث التساؤلات المطروحة، يلامس بعضها حدود الاستفسار المربك: "إنه لو عرف أن لله طريقا واضحا، ولو كان طول الدنيا وعرضها، لذهب إليه كي يسأله السؤال الذي يدور في رأسه الآن. لماذا خلق الناس وخلق الشيطان وظل يتفرج عليهم كل هذه السنين؟ أي عدل هذا ومن أي نوع؟ وكيف تكون الهداية والغواية" (ص.201).

1-3-3- تمظهرات "صيغ الحوار:

ينتظم الحوار داخل النص السردي، وفق صيغ متعددة، تندمج أو تتقاطع مع الصيغ الخطابية الأخرى؛ وبما أن الخطاب المنقول يعتبر شكله الأساسي كما يقول جيرار جونيت (1972)[1]، فهو ترهين لأصوات متساوقة أو متصادمة. والحال أنه رغم قلة انتشاره، يثير ملاحظات عديدة ترتبط باشتغاله المتنوع داخل البنية السردية.

نلاحظ في البدء، أن الحوار يختار، أحيانا، تمظهرا آخر غير التمظهر المعهود:

"قالت له "يا حامد بح بما عندك أريحك" لم يفعل. "يا حامد لماذا تريد أن تظل تجري طول العمر؟" نظر إليها وفي عينيه نار. قال لها "أنا لا أجري. شيء ما يدفعني من الخلف محكوم علي

---

(1) جونيت(1972)، المرجع السابق، ص.192.

بالشقاء" ثم قال "لقد سألت الشيخ مسعود وكاد يضربني (...) وقالت له "أنت تتدخل فيما لا يعنيك" قال لها "الشيخ مسعود قال ذلك ... "" (ص.67).

يتفاعل في هذه الوضعية التلفظية، بشكل مباشر، صوت شخصية "زينب" وصوت شخصية "حامد". إنما يؤدي عرضهما التناوبي متكتلين داخل مقطع موحد، إلى رسم حدودهما بالمزدوجتين، والأفعال الإسنادية التي لا يخلو بعضها من وحدات تعليقية؛ وهو ما يطرح مسألة المسوغ السردي لذلك، خاصة أن بإمكان السارد أن يناوب بين الجمل الحوارية، منعزلة بعضها عن بعض. لعل ذلك، يرتبط بعدم إمكانية عزل هذا المقطع الحواري عن السياق التلفظي العام الذي يهيمن عليه الحوار الداخلي، والرؤى التهيئية، والتذكرات، حيث إنه يعقب، مباشرة، مقطعا ينتهي بإظهار شخصية "زينب" في وضع جسدي، يعتبر في النص السردي، كما سنرى ضمن محور الزمن، حافزا للتذكر: "غطت الأطفال الذين ناموا، ولم تنم" (ص.67). ويليه، أيضا مباشرة، مقطع يندرج في السياق التلفظي ذاته: "قالت في نفسها لعلك ارتحت الآن يا حامد، لعل أحدا يراك ..." (ص.68). لذلك، يمكن القول إن هذا التشكل الخطابي للحوار ينجم عن هيمنة منظور سردي يسعى إلى إثبات أنه حوار معروض عبر قناة تبئيرية أخرى، غير ترهين السارد الأول.

في الشكل الثاني، ينبجس الحوار فجائيا داخل السرد:

"ـ كأنها لم تمر بالصيف!

ـ ولم يضايقها غياب القطار!

ـ وتضحك طول الليل والنهار!

ـ وزوجها هارب من الموت!

ـ لماذا تقفين يا سعاد!؟

ـ إنها تبكي من الفرح!

ـ ندق الطبل وتتحرك!" (ص.10) .

يقضي هذا الانبجاس الفجائي للأصوات، دون مؤشرات إسنادية، إلى تغفيل مرجعياتها التلفظية؛ وهو ما يتساوق مع التوجه التبئيري لمثل هذه المشاهد، حيث يفترض أن تستهدف أصوات نساء متعددات "سعاد" التي ترقص فرحا بنبإ قدوم القطار. ويظهر أنها لا تتوخى التحاور في ما بينها، بقدر ما يحاول كل صوت إضافة وجهة نظر داخل السياق الذي فتحه الصوت الأول. لكن الصوت الذي يتوجه مباشرة، إلى "سعاد"، يرغب في التركيز على الرقصة؛ مما سيثير اهتمام الصوتين المواليين

بحالتها. وبذلك، تبدو هذه الأصوات تعليقات متواترة، أكثر من كونها حوارا حقيقيا، إذ لا يلحم بينها سوى وحدة موضوع التبئير.

وفي الشكل الثالث، يحضر الصوت الغفل جملة منعزلة وشاردة في أتون السرد، فتتسبب في تغفيل المرجعية التلفظية للملفوظ الذي يعقبها، مما يدفع التحليل إلى البحث عن الاحتمالات الممكنة:

أكلت الغيرة قلوب النساء جميعا. حتى أم ليلى تذكرت صباها وتحسرت. تشابكت أيدي سعاد وليلى.

ـ كأنهما أختان!

لكن عيني سعاد سودوان وعيني ليلى زرقوان. وجه سعاد مستدير. شعر سعاد أسود، وشعر ليلى أصفر كالكهرمان. ليلى جلبابها أطول، عاشت عاشقة للجلباب القصير ولم ترتديه. ولما هبطت المدينة مع أمها، انفصلت عنها عيناها. طافتا تلهثان وراء بنات المدينة(...) وقرأت، فهي لم تزل تعرف القراءة القديمة "صائدة الرجال"، وامرأة ممتلئة، مكشوفة الصدر والساقين، كانت تستلقي على ظهرها، ويرتفع نهدها بدعوة صاخبة، وأسفل الصورة كان اسم السينما. دارت النار في صدرها. ارتعش ثدياها. أحست أن ساقيها تلتصقان. ضحكت. مما تخاف؟" (ص.11).

يمكن القول إن هذا الصوت لم يكن، بدوره، يبحث عن تدشين الحوار بشكله المعهود، إنما يصدر عن مرجعية غفلة، كأنه حوار داخلي مسموع؛ مما يدفع إلى الاعتقاد أن انفتاح المقطع الثاني بأداة الاستدراك "لكن"، يحيله حوارا داخليا يعقب، بصمت، على الصوت الذي يؤاخي بين "سعاد" و"ليلى"، عبر إبراز تمايز شكليهما الخارجيين. بيد أن الانتقال الفجائي إلى ماضي شخصية "ليلى" يضعف هذا الاحتمال، ويقوي، احتمال صدور هذا الصوت عن السارد الأول ذاته، باعتباره الترهين السردي الوحيد الكفيل بالتجول في ذاكرة الشخصيات، ونفسياتها. بينما لا تستطيع الترهينات الأخرى القيام بذلك، إلا عبر تأويل احتمالي، كما رأينا سابقا، لبعض العلامات الخارجية. ومن ثم، يدخل هذا الملفوظ الاستدراكي في حوار خفي مع الصوت الأول الذي يعود لإحدى النساء.

وفي الشكل الرابع، تتشظى الصيغة الحوارية إلى تشكيلات جملية، تطبعها النقلات الفجائية، وعدم التماسك: فإذا حدث أن نشب حوار بين شخصيتين فإنه نادرا مايسترسل ويتواصل، إذ يعتريه التعثر والانقطاع. ومن ثم، يلاحظ في معظم المقاطع الحوارية، توارد كلمة "لم يرد" أو بدائلها،

فينجم عن ذلك ما تطلق عليه جوليان ميرسيي(1996) [G.L.Mercier]، "الاشتغال المختل للحوار"[1]، عند دراستها للصيغ الحوارية في رواية ميرسي وكاميي (Mercier et camier) لبكيت. ومن بين النماذج الكثيرة في النص السردي، يمكن أن نبسط هذا المقطع:

" - أين سميرة يا عبد الله.

صارت مريضة زوجته. نائمة بلا قدرة. تسأله كل مساء حين يعود.

- يقولون أنها صارت في المحطات البعيدة تبيع المشروبات في القطارات. هكذا تردد بعد السؤال. ينظر إليها بلا حديث، تقول:

يقولون أنها صارت تظهر جالسة فوق السمافورات، تغني للقطارات العابرة وللمسافرين فوقها.

ينظر إلى بقية البنات النائمات بلا لعب ولا حكايات.

يقولون أن مرسي رآها وأنزلها، وركبا معا قطارا يجره حصان ذهب بهما إلى بلاد لا تعود القطارات منها مرة ثانية.

يشعر عبد الله أنه كومة حطام لا قيمة لها.

(...).

جميلة سميرة كانت يا عبد الله.

جميلة سميرة كانت مثل القمر. أبهى من القمر والنجوم. أشهى من نسمة صباح من شعاع ضوء فجر واهن (...). وجمال سميرة الباهر لا يجعله يصدق أنها يمكن أن تبيع المشروبات في القطارات" (ص.98-99).

يتميز هذا المقطع الطويل بحضور كثيف لصوت السارد، فهو لا يكتفي بوضع مؤشرات إسنادية تحدد مرجعية الصوت، بل ينخرط في تأطير سردي لإنتاج الصوت أو للإحجام عنه، مما يجعله طرفا ثالثا في بلورة هذه الوضعية الحوارية. والواقع أن "عبد الله" لا يساهم في إنتاج الحوار، إنما يعوقه، باستمرار، بكفه عن الرد على إلحاح الزوجة وعزمها على تشويه؛ وهنا يتدخل خطاب

---

(1) "نلاحظ أنه لا ينشب أي نقاش ترميمي [إلى درجة] يمنعنا الاشتغال المختل (Dysfonctionnement) للقنوات التلفظية من تطبيق الحوار بمعناه الخاص على تناوب شبه تنازعي بسبب الخروقات. حيث يتبادل كامي ومرسي، حين يتوجه الواحد إلى الآخر، رفض دور المتلقي".

G.L.Mercier(1996), La parole romanesque, p.80.

السارد بين أصوات الزوجة ليحيل في البداية، على العلامات الخارجية لخلل الإشتغال الحواري: فعبد الله عوض أن يستجيب لصوت المحاور الآخر: الزوجة، يشرد إلى فضاءات "هامشية" (تملي وجه الزوجة / تحسره على بناته النائمات/ شعوره بالضياع) أو يعود لينشغل داخليا، بمضامين هذا الصوت. وفي هذه الحالة الأخيرة، يغدو رده حوارا داخليا يؤكد كلام الزوجة وينفي كلام الآخرين عن "سميرة"، ليتضح أن شكل اشتغال هذا الحوار لا يمكن فصله عن التجربة المعيشة للشخصيات، حيث غالبا ما تنسحب إلى دواخلها، فيتعتر "الحوار" بينها. ومن ثم، يأتي السرد الذي يخرق الوضعية التلفظية الحوارية، كي يردم الثقوب التي تحدثها صعوبة التواصل، بطريقة مباشرة، بين الشخصيات.

والحال أنه، من جهة أخرى، ينفلت الحوار، أحيانا، مما يلازمه من تعثرات في اشتغاله المختل بشكل عام، فيكتسب طابعا دراميا كما الحوار التقليدي:

"- من أنت؟

وكان يوجه [أبو علي] حديثه لهذا الغريب.

- أنا جديد هنا. أوفدتني المصلحة أمس للعمل بدلا من زيدان.

نظر الرجال إلى بعضهم في دهشة، قال آخر:

- ماذا تقول؟

- بدلا من زيدان.

وتساءل ثالث:

وكيف عرفت المصلحة أن زيدان اختفى ورحلت زوجته، ثم متى أتيت؟

- أتيت في منتصف الليل أنا و زوجتي (...)" (ص.104).

لا يعيد هذا الملفوظ الحواري إنتاج أحداث وردت في السرد، بل يقدم إخبارات على لسان الغريب. وإن أتت على وجه الإقتضاب، فهي تتساوق مع الإستراتيجية السردية العامة التي تعتمد على هذا العنصر، مما يجعله يكتسب جدته من مساهمته في تشكيل المادة الحكائية، وطرحه للموضوع الوحيد الذي يثير عدة أصوات في النص السردي.

نحسب، بشكل عام، هذه الأشكال الحوارية أهم تمظهرات التواصل المباشر بين الشخصيات داخل النص السردي، بيد أن حجم انتشارها يتفاوت حسب توليد السياقات التلفظية التي تؤطر كل شكل حواري. ويظهر أن الشكل الرابع يصوغ، بخلل اشتغاله، عددا كبيرا من الحوارات. لكونه يتجاوب مع هيمنة التبئير الداخلي الذي يلائم هيمنة الأصوات الداخلية.

3- عن اللغـة السرديـة:

يعود الاهتمام، ضمن هذه المقاربة، بقضايا اللغـة السـردية إلى كونهـا تنـدرج في صـيرورة تحطيم الأشكال السردية التقليدية؛ وعلى الرغم من أهمية البحث فيها عن تعـدد قـيم الشخـصيات ووعيها، فإن التركيز على جانبها الشكلي، سيتيح إمكانيـة الاسـتجابة لتوجـه المقاربـة في ملاحقتهـا لتمثلات الكتابة السردية الجديدة. لذلك، يمكن أن نلامس اشتغال اللغة السردية من خلال التوقـف عند بعض مستوياتها التخطيبية، سواء من حيث الصياغة المعجمية، أو الصياغة التركيبيـة؛ وتـرتبط، عموما، بلغة السارد الأول، بصفتها اللغة السـردية المهيمنة، والمؤطرة للأصـوات الـسردية الأخـرى. والواقع أنها تتأرجح بين لغة مقتصدة ومقتضبة، وبين لغة تحليلية تتماهى مع لغـة الشخـصيات، ممـا يجعلها تخضع لتلونات الرؤية السردية وتنوع الصيغ الخطابية.

في المظهر الأول، تنزع اللغة الـسردية إلى التكثيف والإيجاز، فتلـتقط المـشاهد أو الأحـداث ضمن متواليات سردية قصيرة، كما يبرز هذا الملفوظ:

"توقفـت سـعاد في المنطقـة الفـضاء أمـام العـشش. تركـت يـد ليلـى دارت بعينيهـا في المكان.تاهت، انتشت. اهتز عطفاها. رانت على وجه ليلى غبطـة كانـت منـسية وضـحكت عيناهـا بدمعتين لم يعرف سرهما أحد. زغردت سعاد. اهتز نبات الحلفاء. صدح كـروان غريـب مبكـر ..." (ص.9).

فالجملـة غالبـا مـا تـستند إلى فعـل الحركـة، ولا تربطهـا بالجمـل الأخـرى أدوات الـربط المعهودة، كما تمعن في الإيجاز إلى حدود صدورها في كلمة واحدة. ويبدو أن الـسرد يعمـد إلى مثـل هذه التركيبة، عندما يكثف، في راهن التلفظ، مشاهد تطبعها الحركية؛ وهنا، تغدو لغة السارد دقيقـة في صياغة الفعل الملائم للوضعية التلفظية، فيتحقق بين البنيات الفعليـة نـوع مـن التـصادي يحـتفظ للمشهد المنقول بإيقاعه وتراتبية عناصره.

في المظهر الثاني، تتأثر اللغة السردية ببعض صيغ الخطاب المستمرة، كالمحكيـات-النفـسية والحوارات الداخلية، والرؤى الحلمية، والتهيئـة؛ ممـا يجعـل لغـة الـسارد تفقـد، نـسبيا، اقتـصادها وإيجازها، لتعتني، حسب الوضعية السردية، بنوع من التحليل والتقاط التفاصيل.

يبرز أن لغة تسريد دواخل الشخصية تتماهى مع لغة الصوت الداخلي، فتكتسب رقتها وشفافيتها ضمن ما تسميه كوهن (1981) 'العدوى الأسلوبية'[1]، ذلك أن معجم السارد وإيقاع السرد يتلونان بنوعية التعبير الذي تبلوره الشخصية: فبقدر ما تتوغل الشخصية في التماهي مع حالتها النفسية، بقدر ما تشحن اللغة السردية بحميمية معجمها. ومن ثم، تتشكل هذه اللغة بنية سردية مكونة، كلما سعى السارد إلى الانصات إلى صوت الشخصية المأزومة، كما لو أنها لغة تعيد التوازن، وتفك الضيق، وتعوض الحرمان: 'كم قالت [زينب] لنفسها أن الكون كاذب، يكذب عليها مرتين كل يوم حين يصبح كقلب بيضة كبيرة، وحين يمسي كصدفة معتمة. وأن حامد سيعود. لكنها كانت تنسى ذلك أيضا. وحين تحاول أن تصل إلى إجابة، لا تتذكر أن الأيام تمر سريعا، ولا تعطيها فرصة التفكير. ما تعرفه يقينا الآن هو أنها محاصرة بين الصدفة والبيضة!' (ص.65).

وفي المظهر الثالث، لا تشكل هذه 'العدوى الأسلوبية' إلا جزءا من العدوى الدلالية التي طبعت اللغة في علاقتها مع المادة الحكائية بشكل عام، إذ إن جدتها تكمن، أيضا، في انسجامها ومواءمتها مع نوعية التجربة المعيشة المستعادة، بكل أبعادها المكانية والزمانية والقيمية. لذلك، فالمعجم وشكل التركيبة السردية وإيقاعها، كلها عناصر ليست وسائط للتخطيب، فقط، بل تحمل في ذاتها لون هذه التجربة، بمعنى أن اللغة تغدو استراتيجية سردية تعكس في شكلها خصوصيات مضامينها. ومن ثم، تنحو إلى إقناعنا بأن وحده هذا الشكل يمكن أن يستوعب تجربة مجتمع قرية يعيش صيرورة انهياره الداخلي؛ وهو ما نلمسه منذ افتتاح السرد:

'لم يسهروا طوال الصيف تحت ضوء القمر. أو يستمتعوا بهذا الضوء وهو ينسكت فوق سطح البحيرة أمامهم فتشتعل بالبريق، وينعكس فوق وحول نباتات 'الحلفاء' تبدو كرماح لامعة. لم يروا الضوء وهو يرتاح باتساع الأرض الفضاء أمام العشش، وعلى يسارها، فيكشف وجهها الجامد، ويوسع لهم في الأمان...'(ص.7).

في هذا الملفوظ، تتأسس علاقة شكل اللغة بموضوع التبئير على توصيف التجربة المعيشية الماثلة بنقيضها، فالتشخيص اللغوي الذي ينبني على أفعال النفي، يقدم مؤشرات المكان في علاقتها بالأطفال، بصفتهم شخصية جماعية يشدها الحنين إلى فضاءات لم تعد قائمة في راهن التلفظ؛ وهذا المصدر الداخلي للرؤية يسم اللغة بطابعه، فتتدثر بمسحة شعرية تظهر المكان شحنة نفسية، أكثر من

---

(1) أنظر كوهن(1981)، المرجع السابق، ص.50.

كونه كتلة من العناصر المادية المحضة. لذلك، يخضع المعجم اللغوي لتموجات التوصيف والتشابيه الشعرية، مدشنا لشكل لغوي يقوض صرامة السرد ومباشريته.

والواقع أن هذا المنحى اللغوي يبرز في كثير من المواقع السردية، اهتماما بالغا بتشفيف اللغة وتطويعها، حيث تنبني على انزياحات استعارية بالنظر إلى الدلالات المعجمية، لتؤنسن الأشياء، فتخلق صورا تخرق البنى السردية:

1. "ينام الظلام فوق الكون ثقيلا كالرصاص" (ص.8).
2. "تتكسر على وجه ليلى أولى موجات الظلام" (ص.9).
3. "أخذ يحدثها عن شفتيها المكتنزتين، ردفيها المكورين، ثدييها الغاضبين" (ص.17).
4. "عمال السكة الحديد مشققوا الجلد دائما، ينام في مسام جلودهم بقايا المازوت اللعين" (ص.18).
5. "ها هو الشتاء يضرب قلب الخريف ويحتل أيامه، والصيف بالكاد قد مضى. السماء فوقه متربصة كتلها السوداء كالماضي حين يكون ثقيلا" (ص.132).

لا يمكن، إذن، معالجة اللغة السردية دون الأخذ بعين الاعتبار اعتماد الحكي على التبئير الداخلي: فهي أفق لتماهي لغة السارد مع لغة الشخصيات، ولتصادي نوعية التجربة المعيشة وتحققها الخطابي، كما أنها بنية سردية مكونة عند تلوينها الاستعاري والشعري للسرد، مما يجعلها فضاء لتجديد الوعي بالكتابة السردية.

عموما، نستنتج، من خلال هذا المحور الأول، أن محكي المسافات يبني مشروع تجديد شكله السردي على التعارض مع الشكل السردي التقليدي في عدة مستويات. إنه يعتمد، موازاة مع تجزيئ المتن الحكائي، إلى تفتيت وحدة الحكاية إلى محكيات صغرى، كما ينتسج عبر التشابكات الحكائية، والنقلات الفجائية بين سياقات سردية متعددة، فيستثمر تقنيات سردية تربك في تعقدها وتداخلها، التلقي التقليدي الذي ألف التحليل ووضوح الصيغ الخطابية. ثم إنه يجرب إجرائية التبئير الداخلي، بعيدا عن هيمنة رؤية السارد الأول، قصد تنويع مواقع الرؤية السردية. و أخيرا، يخلق فضاء نصيا لتداخل الواقعي والغرائبي والإيهامي[1].

---

(1) "للمستوى الواقعي و لما يمكن أن نسميه المستوي الإيهامي (الحلمي، الاستيهامي، الهلوسي، والتخييلي) نفس الوضع داخل الحكي". ريكاردو(1973)، المرجع السابق، ص.101-102.

II - الرهانات الزمنية الحكائية

ترتبط مقاربة اشتغال زمن المحكي، كما رأينا ضمن محور توجيه البحث في الفصل الأول، بكشف عملية تحبيك عملية المادة الحكائية. ولا شك أن الميل إلى تجزئة البنية السردية، وتنويع تقنياته الخطابية، سوف يحكم علاقة زمن المحكي بزمن القصة؛ وهي العلاقة التي سنحاول لمس نسيجها، وشكل تأثرها بالتجربة الزمنية التخييلية.

1- تأطير البنية الزمنية الكبرى:

يحدد جونيت(1972) المحكي الأول في علاقته بالمستوى الزمني الذي يحتضنه، وكلما حدثت مفارقة زمنية، يندرج السرد في مستوى حكائي ثان. على أنه في نص سردي تتشظى بنيته السردية إلى بنيات سردية صغرى، في شكل أجزاء، لا بد أن تطرح قضايا تحديد محكيها الأول، لأن استقلال الأجزاء السردية بعناوينها الفرعية إقرار ضمني بعدم انتظام السرد تحت محكي واحد. ولا نتحدث هنا عن مرونة تحديد المحكي الأول، حيث يمكن أن تأخذ مفارقة زمنية هذه الصفة في حالة إدماجها لمفارقة ثانية، إنما نتحدث عن إمكانية تعدد المحكيات الأولى داخل المستوى الزمني الأول. لذا يجدر القول، نظرا لانتماء الأجزاء إلى نص سردي-إطار، إن السرد ينتظم داخل محكي أول-إطار، باعتباره سياقا لتوالد محكيات أولى مكونة، عند بداية كل جزء سردي.

يتوازى انطلاق المستوى الزمني الأول، مع انطلاق السرد في جزء *الاحتفال*:

أمام البيوت العشرين، بالضبط أمام العشش الصفيح التي تتقدم البيوت العشرين، والوقت مغرب تعجلت فيه شمس الخريف للرحيل، كان الصبية ينسحبون. انتهوا من لعب البلي والنحل، وكما تعودوا طوال الصيف المنصرم، لم يستطيعوا التأخر في الخارج" (ص.7).

يضبط هذا الملفوظ، بدقة، لحظة انطلاق القصة المستعادة. ويظهر أن التأشير الزمني يعتمد تقويما يرتبط بعلاقة الصبية بالزمن: فعملية اللعب أو الكف عنه، تخضع لتعاقب الليل والنهار، وارتباطهما بفصلي الصيف والخريف. والحال أن هذا التقويم الزمني لا يحدد بداية الفترة التاريخية المستعادة، إنما ينم عن بداية تجهيل هذه الفترة، بصفته تمثلا جديدا في التأشير لزمن القصة. غير أن إمكانية مجابهة هذا التجهيل ترتهن إلى القدرة على تأويل التلميحات التاريخية المبثوثة في النص السردي-الإطار؛ وهي، بسبب ندرتها، تقلص فرص التعرف على الفترة التاريخية: فحتى أوضح تلميح يقتضي ، بدوره، استثمار معطيات مرجعية، لمحاصرة هذا النزوع التجهيلي:

1. "ذهب علي إلى مبنى السكة الحديد وكان ملتاعا (...) سمع الناس تتحدث عن قوات تعبر الأسوار ومعارك ضارية بدبابات وطائرات. ورأى راديو صغير في يد أحد الركاب (...) إنه حين كان يذهب إلى الجسر مع أمه كان يسمع أغاني كثيرة، تنطلق من أكثر من راديو فلا يميز شيئا. وكان الراديو يعلن عن أرقام تهلل لها الناس ويتحدثون بفرح" (ص.172).
2. "صارت المدينة مشغولة بأحاديث غريبة، فهناك سخط وهناك تأييد. بعض الناس يقولون لماذا كانت الحرب إذا كانوا سيأتون هنا؟. وآخرون يقولون إنهم يمشون في أماكن مختلفة من المدينة ويشربون البيبسي أو يلحسون الجلاس في عز البرد" (ص.179).

لا يمكن أن نستصدر من هذين الملفوظين مرجعية تاريخية، دونما تحديد اسم المكان المرجعي. إنما السارد يسعى إلى تجهيل أيضا، هذا التحديد، فيقدم المكان البؤري كالتالي: "عشرون دارا على هامش المدينة، يحدوها ماء البحيرة والصحراء، تمر خلفها قطارات وقطارات" (ص.18) .

وتعزز شخصية "علي" مسعى السارد، بإجابته الشرطي الذي سأله عن بلدته:

" - من أين الضبط؟

- لا أعرف. صدقني عند آخر حدود القطار وجوار البحيرة. وتمر علينا قطارات كثيرة يركبها الجنود والخواجات" (ص.165).

وكان ممكنا أن يظل هذا المكان على طول السرد، مكانا غفلا، لو لا ظهور أصوات تحدد الدائرة الكبرى التي ينتمي إليها:

1. "زيدان يقول دائما، كانت الكوليرا تجتاح مصر كلها، والجدري ينفرد بقريتنا، والنتيجة فوز الجدري بالجولة" (ص.13).
2. يتساءل الشيخ "مسعود" أي قطار هذا الذي يسبب كل هذا الشقاء؟ يقولون إنه قديم منذ أيام اسماعيل باشا" (ص.33).

تحضر القرية، إذن، بؤرة تنشد إليها الصحراء والمدينة، لتمثل مكانا استعاريا لكل قرية مصرية مهمشة؛ وعلى ضوء ذلك، سندفع بالتأويل إلى موضعة ملاحظات شخصية "علي" في الملفوظين المنطلقين، على مسار التاريخ المعاصر: فالملفوظ الأول يشير إلى حربين، تقع الأولى ذاكرة للثانية، على أنهما لا بد أن تكونا متقاربتين، كي يتمكن المبئر: "علي"- نظرا لعدم خروجه بعد من

مرحلة الطفولة- أن يعايش انعكاسات الثانية، ويتذكر الأولى. ولأن هذه المؤشرات النصية ليست كافية لاستكمال التأويل، فلا بد من إعادة ربطها بمؤشرات الملفوظ الثاني، حيث يمكن أن نقرأ في تساؤل الناس عن جدوى حصول حرب يعقبها صلح، إشارة تاريخية إلى ما يسمى في التاريخ المصري بـ"عهد الانفتاح"، بكل امتداداته الدلالية والاقتصادية والاجتماعية والقيمية. ومن ثم، تشكل حرب 1967 وحرب أكتوبر 1973 وبداية هذا "العهد"، الفضاء الزمني المرجعي للقصة المستعادة. ولا يجب إغفال أن هذا التحديد يرتبط ببداية المحكي الأول التي تحكم مدة زمن القصة، كما سنرى بعد قليل.

يبدو، إذن، أنه لا يمكن تحديد الفترة الزمنية المستعادة إلا بولوج عملية تأويلية ومقارنة لنهج التلميح والتحويط في وضع مؤشرات زمنية ومكانية. ولعل النزوع إلى التبئير الداخلي يحضر إرغاما معرفيا في هذا التأشير الزمني، فلا يثبت النص السردي إلا ما تستطيع الشخصيات أن تفهمه أو تسمع به أو تلاحظه، مما يؤسس لشكل جديد للإحالة على الواقع المرجعي.

ومن جهة أخرى، يرتبط تحديد مدة زمن القصة بمتابعة الخيط الزمني الذي يرتبط بالمقاطع الزمنية للأجزاء السردية، ضمن راهن التلفظ.

ينطلق الجزء الثاني: *التحولات* بالمقطع السردي الموالي:

"انتهى عام. ربما أكثر أو أقل. الأعوام هنا علامتها المطر. والمطر يهطل منذ أيام. والليلة هجع الكون في صمت خائف. توجست بعض القلوب من الصباح، تماما كالعام الماضي، ولم يكن في الليل حركة، فالنوم أخذ بأغلب الحجرات" (ص.39).

يمكن اعتبار هذا الملفوظ ميتا-خطابا زمنيا، لكونه يحمل مؤشرات زمنية على تمفصله داخل زمن القصة، إذ يعود التقويم الزمني المعهود لدى مجتمع القرية، ليحدد بوضوح النقطة الزمنية التي استأنف منها السرد. وإذا ما عدنا إلى الجزء الأول، نجد أنه ينتهي عند إشارة زمنية لا تطيل مقطعه الزمني لأكثر من ليلة واحدة: " وفي الصباح عرفوا جميعا، كيف انتهت الليلة وكيف بدأ يوم عودة القطار" (ص.35)؛ وهو ما يجعل المدة الزمنية التي مرت عن تلك الليلة مدة محذوفة، لتستنفد القصة عاما من زمنها، مسرعة بقوة إيقاع السرد على المستوى الزمني الأفقي، فتمتد داخل مقطع زمني لا يتجاوز يوما واحدا؛ ثم ينسحب الخط الزمني إلى الأمام، عند الانتقال إلى الجزء الثالث: خروج، بعد حذف فصل من زمن القصة: "انقضى الشتاء ولم تقل النساء للأطفال أن مياه البحيرة تصل بالليل إلى الأعتاب" (ص.85)، لتتوالى ثلاثة فصول زمنية تمدد، خلافا للمقطعين السابقين، مقطعه الزمني.

بيد أن هذا الخط الزمني التصاعدي، سينكسر في بداية الجزء الرابع: *الصحراء*، لأن المحكي الأول ينطلق من نقطة زمنية تشد في صلب المدة الزمنية المستنفدة: "يدركان ذلك جيدا الآن بعد عام من رحيلها" (ص.126). إنما لا يمكن تحديد طول مقطعه الزمني، لكونه ينتهي بإشارة زمنية منفتحة: "مرت بهما أسابيع لا يعرفان عددها" (ص.149). ويظهر أن هذا المقطع الزمني يعود فوق الخط الزمني الذي يصل الجزء الموالي: *المدينة* بالجزء الثالث: خروج؛ على اعتبار أن "علي" سيكتشف في المقطع الزمني *للمدينة* الذي استنفد عاما كاملا: "بعد انقضاء عام كامل (...) قرر أن يعود في الصباح" (ص.181)، موت "حامد" و"جابر"، كما رأينا في المحور الأول.

أما الجزء الأخير: *القيامة*، فيمكن اعتباره استمرارا زمنيا لجزء: *المدينة*، حيث لم يحدث سوى فراغ زمني بسيط، عند الانتقال إلى المحكي الأول الجديد، والذي سيمتد في مقطع زمني لا يتجاوز يوما واحدا.

يظهر، بشكل عام، أن المحكيات الأولى المكونة تمتد داخل مقاطع زمنية متفاوتة الطول، وتبلغ مدتها العامة سنتين على الأكثر، وإذا أضفنا إليها الزمن المحذوف، ستغدو مدة زمن القصة أكثر، بقليل، من ثلاث سنوات.

2- اشتغال الزمن الحكائي الداخلي:

نسعى، ضمن هذا المستوى التحليلي، إلى مقاربة التشكيلات الزمنية عند إعادتها توزيع المادة الحكائية المستعادة. وسنحاول ربطه بالنتائج السابقة، من خلال تفكيك شكل المقاطع الزمنية للأجزاء السردية، تبعا لمستوى إجرائيتها في كشف الاشتغال المتنوع لزمن المحكي.

2-1- صيغ الترتيب الزمني

يمكن القول إن لعبة الانتظامات الزمنية الداخلية تتأثر بإرغامات تشظية البنية السردية، واختيار تنويع مكونات الزمن الحكائي، فعلى مستوى ترتيب الأحداث تتنوع اجراءات الزمنية، في ظل التقسيم السردي، حسب منطق تشكل المادة الحكائية في كل جزء: في جزء *الاحتفال*، حيث يقف مجتمع القرية، بسبب نبإ قدوم القطار، على عتبة الانتقال إلى تجربة زمنية جديدة، يظهر أن بدايات المحكيات الشذرية تتوالى وفق تنام كرونولوجي؛ إذ إن التمفصلات الزمنية لليلة واحدة، تعكس، كرونولوجيا، تمفصلا آخر داخل الوحدة الحكائية (الاحتفال): فالقسم الافتتاحي: *الأطفال*

يرتبط بزمن 'المغرب'؛ وهي النقطة الزمنية التي ابتدأ منها القسم الثاني، *ليلى وسعاد*، لينتهي عند نهاية 'صلاة العشاء' (ص.12). ويشد القسم المجاور: *زيدان* هذا الخيط الزمني ويسحبه أفقيا، إذ يبتدأ 'حين أقبل زيدان بعد صلاة العشاء' (ص.13). وينتهي حين 'كانت تمطر في الخارج' (ص.17) . ثم يبتدأ القسم: *عبد الله* من هذه النهاية: 'المطر صار شديدا ومضت ساعات على احتفال النساء' (ص.18)، فيسند إليها، كرونولوجيا، القسم: *علي*، عبر هذا الملفوظ، 'كانت ليلى قد عادت في الوقت الذي كان علي يسأل لماذا تخرج حين يقترب الفجر، وأين تذهب؟' (ص.23)، ليختم الجزء بالمحكي الصغير:'الشيخ مسعود' الذي انطلق 'حين بدأت الليلة توشك على الإنتهاء' (ص.28).

يبرز، إذن، أن التطور الكرونولوجي لا يحدث، هنا، داخل المحكيات الشذرية، بل يستهدف البنية الزمنة الكبرى داخل الجزء السردي. لذلك، سنقترب من البنية الزمنية الصغرى للأقسام الحكائية، لإبراز شكل اشتغال المفارقات الزمنية عند توسيعها للمقطع الزمني القصير.

يتجلى أول تكسير زمني، في النص السردي، ضمن هذا المقطع:

'كان الصبية ينسحبون. انتهوا من لعب البلى والنحل، وكما تعودوا طوال الصيف المنصرم، لم يستطيعوا التأخر في الخارج.

لم يسهروا طوال الصيف تحت ضوء القمر أويستمتعوا بهذا الضوء وهو ينسكب فوق سطح البحيرة أمامهم فتشتعل بالبريق ...' (ص.7).

يمثل إنهاء الأطفال لعبتهم، وشروعهم في الانسحاب إلى بيوتهم، نقطة بداية المحكي الأول. وبحدوث نكوص إلى الوراء، يحدث استرجاع زمني خارجي، يوضح عادة الأطفال طوال الصيف. ويمتد 'مدى' هذه المفارقة إلى راهن التلفظ، مما يجعلها ليس، فقط، إتماما وتوضيحا لحدث سابق، بل هي، أيضا، خطاب استرجاعي–مقدماتي، لأن المقاطع التي تلي هذه البداية الاسترجاعية، تثبت هذه الوظيفة الجديدة: 'لم يبلغ فيه [الصيف] صبي، لم يعض على وسادة أو يرتج سرير. لم ترقص جنيات البحر لأحد. ولم تأت عصافير الغرب أم تنصب فخاخ' (ص .8).

من ثم، يرتبط الاسترجاع الخارجي بالمحكي الأول اتباطا عضويا، لكونه يهيىء للتحول الذي ستعرفه القرية إثر نبإ قدوم القطار. ويتدشن ذلك، عند العودة إلى حاضر التلفظ، بقطع الأطفال لعاداتهم:

'وفجأة كف الصبية عن الإنسحاب. رأوا الأمهات خارجات من الدور مقبلات نحوهم' (ص. 8).

لا يمكن فصل شكل تمظهر المادة الحكائية زمنيا، عن طبيعة التجربة التي تعيشها الشخصيات: فمجيء القطار، بعد غياب طويل، سيحرك مجتمع القرية سواء إلى الفعل، أو إلى رسم مخططات مستقبلية، أو يرهن بعض الشخصيات للتذكر؛ مما يجعل الأزمنة تمتزج، مخلفة انقطاعات في التطور الكرونولوجي، وانتقالات فجائية بين المقاطع السردية. ومن نماذج ذلك ما يلي:

"غلفها [ليلى] الخجل. أمها جوارها تبتسم. أول مرة تبتسم منذ غياب القطار. انقضت سعاد عليها تنهضها. انسحب طفل ناحية البحيرة يتبول. لن يغرق الماء العتب كما قالت أمه. لن تخرج الجنية كما قال أبوه. انسحب صبي إلى البيت يفتش عن فخاخه القديمة. غدا سيصطاد طائرأبو ذيل" الطائر الأحمق الغريب. سيصفر له يغريه. سيضع فخاخه في دائرة واسعة" (ص.11).

تتجاور في هذا الملفوظ جمل فعلية تشخص، في اقتضاب، لحظة من مسار الاحتفال بنبإ احتمال قدوم القطار. وتكثف في بنيتها الزمنية شحنة نفسية تنم عن تحول في إحساس الشخصيات بالزمن. بيد أن مفارقة زمنية استباقية تحدث عند إعلان الطفل عن مشروعه، وتأتي ضمن حوار داخلي يحوله السارد إلى خطابه؛ مما يجعل نبرة الصوت تجاري شغف الطفل بالعودة إلى نشاطه القديم الذي يظل رهينا بصدقية نبإ عودة القطار. وفي حالة تعذر عودته، ستستحيل توقعات الطفل مشروعا ذهنيا فقط، ليبرز أن طبيعته الداخلية، كحوار داخلي مسرود، تبقيه دون وظيفة تعويضية أو تكرارية، لأنه لا يندرج ضمن بناء حبكة تقليدية، بل يشخص انشغالات ماضيه، يريد الطفل أن تتحقق من جديد. ولئن لم يتحقق هذا الاستباق الزمني، كما لم تتحقق معظم الاستباقات داخل النص السردي، لإرغامات دلالية (إفشال مشاريع الشخصيات)، فإن استباقين زمنين يتحققان لإشتغالهما وفق استراتيجية جديدة: يرتبط الأول بشخصية "ناظر المحطة":

"لكنه قال. سأقص الحكاية يوما من أولها" (ص.45)، وسيتحقق في جزء *القيامة*: فيشكل بنية سردية يستعيد ضمنها "ناظر المحطة" لـ"علي" تاريخ القرية. أما الإستباق الثاني، فيفتتح جزء *المدينة*: "لم يكن علي مندهشا حين عاد ورأى ما رأى" (ص.161)، لأن نمو السرد سيفضي إلى الشذرة السردية التعليقية ذاتها: "لذلك لم يكن مندهشا حين عاد ورأى ما رأى" (ص. 193)، مما يدل على أن السارد يشير، في راهن التلفظ، إلى الموقف المستقبلي لـ"علي" من تحولات قريته، ليغدو الجزء السردي تبريرا حكائيا لهذا الموقف، حيث إن ما يكتشفه "علي"، داخل المدينة، يرسخ فيه، تدريجيا، قناعته بدمار قريته، كأن تحولات المدينة ستنعكس عليها. لذلك، تتكرر وسط السرد الإشارة إلى هذا الإنطباع: "أدرك أكثر من أن وقت أن ما سيجده حين يعود لن يدهشه" (ص.175).

وبشكل عام، إذا كان البناء السردي التقليدي يتجنب الاستباق الزمني ليتفادى التشويش على التطور الزمنى الكرونولوجي لحبكة موحدة، فإن النص السردي الحالي يوظفه، في ظل تعدد المحكيات وتشظي المقطع الزمني الأفقي، كعنصر بنائي لفضاءات دلالية وجمالية؛ حيث يغدو وسيطا زمنيا لمناوشة التطورات الزمنية المحلية، ولإبراز تعثر مشروع الشخصية. والحال أن حجمه يبقى ضئيلا جدا، مقارنة مع حجم التكسيرات الزمنية الاسترجاعية التي ترتبط بطبيعة الشروط الاجتماعية، حيث تنسحب الشخصيات إلى دواخلها، فينكص السرد إلى الوراء، تساوقا مع استناد النص السردي على التبئير الداخلي. فما هي تمظهرات التكسير الزمني الاسترجاعي؟.

في البدء، يمكن أن نوظف مفهوم "الزمن التذكاري" ـ على الرغم من أن بول ريكور (1984) يتناوله في سياق آخر[1]، لمقاربة الشكل الاسترجاعي في جزء *الاحتفال* وجزء *المدينة*:

في جزء الإحتفال، يحدث هذا التكسير الزمني، في غالب الأحيان، لاستعادة فضاءات ترتبط بقطار الكنسة. ومن نماذج ذلك، نورد هذا المقطع السردي:

"كان مصطفى ينظر إليها من فوق حافة الكوز وهو يشرب. أعاد لها الكوز مسحت له فمه. قبلته. غطته وهي تبكي. هل يفهم مصطفى؟ إذا كان لا يفهم، فلماذا يكره حضور عرفة؟.

فاجأها وهي تتسلل إلى السبنة. أغلق بابها قبل أن تهرب (...) قالت إنه قطار كنسة" قال "القانون هو القانون" توسلت إليه مرة واحدة، ثم قالت لنفسها "ولو". مالت لحوه بسرعة حتى أنه ظنها ستخدعه. تراجع وقال اخلعي ثيابك أولا. وجدها طيعة. رفعت جلبابها من الأمام. لم يكن تحته شيء (...) وجدت مصطفى تحت السلم واقفا يبكي. لم يأت القطار بعد ذلك. استقر عرفة في المنطقة وصار صديقا لزيدان.

كان مصطفى قد نام. أقبل زيدان يغسل يديه..." (ص.16-17).

يمكن القول إن اتساع الفراغ الذي يفصل بين الفقرتين الأوليتين يضمر انتقالا فجائيا إلى الماضي الخارجي، حيث لا يرفع الالتباس عن الطابع التكسيري للفقرة الثانية، إلا فعل التقدم في

---

[1] في رواية MrsDalloway لوولف [V.woolft] يرصد ريكور (1984)، ما سميه "الزمن التذكاري" (Temps monumental) في مجموعة من الأماكن ذات بعد تاريخي(أثري)، حيث يحاول أن يربط بين صور السلطة والقوة التي تفرزها هذه الأماكن بالزمن الحي لذي تعيشه الشخصية.
أنظر ريكور (1984)، المرجع السابق، ص.158-159.

القراءة. وعند ربط ذلك بإرغامات الصيغة التذكرية للتكسير، تحضر عودة القطار"زمنا تذكاريا" يمارس سلطة "أخلاقية" على شخصية "زينب"، فيرغمها على إعادة طرح علاقتها مع القطار. إذ ليس تساؤلها عما إذا كان ابنها "مصطفى"، يعي مغامرتها الجنسية السابقة مع "عرفة"، إلا تجسيدا لعودة انشغالها، في الزمن الحاضر، بعودة القطار. ومن ثم، تشكل البنية السردية الاسترجاعية تفسيرا وتوضيحا لانشغالها بهذه السلطة "الأخلاقية"؛ وهي سلطة إذا ما خضعت لها، ستعرقل تحقيق مخططها المقبل: "غدا ستقفز فوق العربات (...) سيحميها عرفة" (ص.16).

وفي جزء *المدينة*، ينبثق "الزمن التذكاري" من المشابهات والمقارنات التي تقوم بها شخصية "علي"، بين الفضاءات الحالية والفضاءات القديمة، حيث ينكسر الحكي الأول الذي يتابع مسار اكتشافات "علي"، لتتم استعادة مواقف وأحداث ماضية، كما يجلي هذا الملفوظ:

"عند نهاية السلم، رأى القمر جميلا يكشف السطح فيبدو كبحيرة من النور. ويبدو الكشكان كمحطتي سكة حديد صغيرتين متباعدتين. وكان ضوء القمر ساطعا بهيا حتى لأحس وكأن القمر يسكن داخل صدره.

حين كان القمر يسطع فوق البحيرة كانت المياه تلمع أمام عينيه ويقول لنفسه إن الأسماك الآن ترى بعضها، فالقمر لابد يضيء لها الدنيا المظلمة تحت الماء. ويتخيل الأسماك وهي تسبح هناك منتشية بالنور وترقص، وأزواج منها تنفرد لتتحدث بعيدا وتلهو كان القمر يفسد فقط ألعاب الاستخفاء (...) كان يجلس فوق الأرض ويتكوم حول نفسه بطريقة تجعل خياله تحته ..." (ص.169).

يظهر أن القمر، بحكم ديمومته، يمارس سلطة جمالية ما فتئت أن دفعت شخصية "علي" إلى إجراء مشابهة بين فضاءين متباعدين: السطح والقرية. لذلك، فالقول بأن القمر يجسد "زمنا تذكاريا"، يعني عودة سلطته الجمالية، لتربط "علي" بفضاءات مضت، يبدو أنها ترتبط بفترة استفادة مجتمع القرية من قطار الكنسة الغائب. من هنا، يأتي الاسترجاع الزمني خارجيا، فيحمل، بحكم التبئير الداخلي، طابع الحنين. والحال أنه يتبلور بنية سردية لا تستهدف، فقط، توضيح جمالية المشبه به (البحيرة تحت ضوء القمر)، بل تتوغل في استعادة تصور "علي" للحياة داخل البحيرة المضاءة، كما تبسط ألعاب الطفولة، وكيف يراوغ "علي" أشعة القمر الذي يطل عليه في زمن حاضر التلفظ.

يبدو، إذن، أن الاسترجاع الزمني لا يحدث، في هذا المستوى، استجابة لنقص في تغطية حدثية، يتم استدراكه، بل يأتي لإرغامات سياقية ترتبط بالمنظور السردي، وبالرغبة في إثراء التخييل.

وفي مستوى آخر، يخضع ترتيب الأحداث لإرغامات التجربة الزمنية المعيشة: فكلما ازداد ركود هذه التجربة، كلما ارتكس الزمن الحكائي إلى الوراء بحثا عن فضاءات الفعل والحركة، إذ لا يمكن بناء مسار حكائي لشخصية منكمشة على نفسها أو مستلقية أو مسجونة، ما لم تكن ذاكرتها خزانا للحدث، والاسترجاع مسلكا وتقنية لتخطيبه.

يحضر "الليل"، في معظم الأحيان، إطارا زمنيا ينضج شروط التكسير الزمني، حيث تتحرك ذاكرة الشخصيات عند هدوء حركتها، فيغدو زمن حاضر التلفظ سياقا للإشارة إلى الوضع الجسدي الثابت، بينما ينزلق السرد إلى المستوى الزمني الثاني، كي يشيد المادة الحكائية. وهذه بعض نماذج اشتغال الاسترجاع ضمن هذا السياق:

1. "يقرفص [علي] ويضم ركبته إلى صدره (...) يذكر دائما الصيف الأسبق. كان يسهر تحت المصباح الوحيد أمام بيت المفتش، يجهز الشص لصيد الأسماك صباحا والفخاخ لصيد العصافير عصرا. وفي المساء كان يذهب إلى البحيرة غير وجل ..." (ص.24).
2. "كل ليلة تتعرى سعاد فتقبل عليه. لكن السرير لم يعد عليه أحد" (ص.40).
3. "قررت سعاد أن تترك المرآة، فدموعها وصلت إلى قدميها. وتصعد جوار بعلها فوق السرير" (ص.40).
4. "كانت سعاد قد صعدت فوق السرير. وقالت لبعلها إنها ستسقيه من شرابها الطهور الآن. ثم قالت باختصار ما مرت به الأيام" (ص .46).
5. "استدارت تلتف حول زوجها الذي مات. دفنت وجهها في الوسادة فوق وجهه" (ص.47).

يمكن القول إن هذه الملفوظات القصيرة التي تحيل على حركة شخصية "سعاد"، تتراتب، كرونولوجيا، داخل المحكي الأول؛ غير أنها لم تخلف سوى مشهد التعري والاستلقاء على السرير. وبين كل ملفوظ وآخر، يتحول القسم الحكائي إلى بنية سردية استرجاعية.

وتهاجم الذكريات "ليلى" بدورها، فور استلقائها فوق السرير قصد النوم: "ما كادت ليلى تستلقي فوق السرير حتى قالت لنفسها "كم كنت قوية الليل هل نسيت فريد فعلا؟".

كانت تشعر وهي تتحدث عنه مع سعاد أنها تتحدث من خارجها" (ص.78).

ويضم هذا الاسترجاع مفارقة أخرى، فيحدث ما يطلق عليه جونيت(1972) "الإدماج المركب"[1]، لأن السرد ينتقل إلى مستوى زمني آخر، عند توغل ليلى في تذكراتها:

"منذ موته، وهذا ما أدركت أنه يحيرها، تفكر لماذا لم يقل لها شيئا إلا في الليلة الأخيرة؟.

"أقول لك يا ليلى شيئا لم أقله لأحد أنا لست متكبرا و لا مغرورا ..."(ص.78-79).

أما "عبد الله"، فحين عاد في المساء فوجد زوجته تصرخ بسبب رحيل "سميرة"، فذلك يستتبع، وفق هذه الإستراتيجية الزمنية، تكوينين متتابعين:

أولا، الإشارة إلى الوضع الجسدي للشخصية: "ضاع من عبد الله في النهاية كل شيء، وانهد فوق أقرب أريكة والحذاء الثقيل يؤلم قدميه" (ص.95).

ثانيا، الغوص في الماضي عبر التساؤلات: "يتساءل عبد الله دائما لماذا تعلق قلب ابنته بمرسي دون غيره من الرجال. ذلك المسافر بالليل والنهار، الراحل في عين الشمس وقلب الهواء، وبين الخلاء والعمران؟. وكثيرا ما تذكر حوادث وقعت "للمسفرين" فوق القطارات. ففي إحدى القرى كانت عصابة لصوص تسرق القطارات بطريقة مبتكرة ..." (ص.95).

ومن جهة أخرى، ينقلب الليل لظروف معينة، إطارا زمنيا للحركة، ويحضر النهار فضاء للسكون واللاحركة، كما نجد في جزء: *الصحراء*: "يقول جابر لنفسه "بعد عام من العمل والوحدة، يكون علينا أن نعبر الحدود على أقدامنا، ونسير بالليل وننام بالنهار؟" (ص.126).

على أن السرد ينكص، هنا، تبعا لاشتغال الإواليات الذهنية للشخصية، إذ يتبلور، في راهن التلفظ، حسب نوع استجابتها لشروطها الزمنية. ومن ثم، لن يحول السير (الحركة)، نظرا لظروفه القاسية ورتابته، دون تذكر الشخصية لماضيها عبر الحوار الداخلي:

"قال الدليل "النجوم كثيرة الليلة". قال حامد في نفسه "ما بالها لا ترانا كما نراها؟" وكان يعرف أن قدميه لن تستطيعا حمله بعد اليوم. آه عربة المفتش. ما أكثر ما سقط مهدودا تحت شجرة التوت عند مكتب المفتش القريب من محطة السكة الحديد، وخلع حذائيه ليعرض قدميه للهواء، وكان جابر يفعل مثله وينظر كل منهما إلى الآخر ضاحكا" (ص.130).

---

(1) انظر المقدمات النظرية.

أما خلود الشخصيات إلى الراحة، فيؤسس علامة على استرجاعات زمنية: "لكن أحدا منهما لم يكن يسمع ما يقوله الدليل. كانا قد ناما يغطان بقوة وهو مسترسل في الحديث. تعجب كيف أنه لم يسمع غطيطهما..." (ص.137).

فالدليل، في راهن التلفظ، يتحدث عن حكايته مع الصعيدي الذي هربه (ص.136-137)، بينما "حامد" و"جابر" نائمان. وفي هذه الحالة، فزمن المحكي سينكسر إلى الوراء، لأن السارد سيشير، لاحقا، إلى أن الشخصيتين تحلمان[1]:

"ففي الوقت الذي رأى حامد ما رآه الليلة الأخيرة قبل الرحيل، كان جابر يرى العام الذي مضى كله وكيف كان" (ص.140). غير أن السارد يخطب الحلمين في صيغة تغدو علة لتغييب الشخصيتين عن الفعل والوعي معا؛ على اعتبار أنه لم ينتظر إلى أن ينتهي الحلمان ليدرجهما في الخطاب، بل يسترجع ما تحلم به الشخصيتان، ليس بالشكل الذي "تخرجه" مخيلتهما في راهن التلفظ، إنما باستعادة المادة الحكائية، كما مرت في الماضي المرجعي، وفق ما فصلناه في المحور الأول؛ وهي المادة التي سيتم سردها في تسع صفحات:(137← 146).

وفي المستوى الثالث، تحدث الاسترجاعات الزمنية في تساوق مع رفض السارد التطور الزمني الكرونولوجي للأحداث، حيث تتوالد بنية حكائية، وفق دوائر زمنية متفاوتة "المدد": فالنقطة الزمنية الحاضرة التي تنعرج هذه الدوائر عند حدودها لا تتزحزح، بينما تتغير الحدود الخلفية حسب نوعية التكسيرات الزمنية.

تتحقق الدائرة الزمنية في جزء: *الصحراء* انعكاسا للحركة في المكان:

1. "لم يكن أي منهما يتوقع أنهما سيكونان منطرحين هكذا في ركنين متباعدين في بدروم الفيلا القائمة وسط الصحراء من جديد" (ص.148-149).
2. "لم يتخيل أحدهما أنه سيعود ليقابل هذا المهرب مرة ثانية. أقصى أمانيهما بعد أن قتلا الدليل وتاها كان الموت. ظلا شهرا يدوران على غير هدى ..." (ص.150).

---

(1) "إن الحلم، بدون شك، هو الماضي؛ ولا يتناوله الوعي المتكلم إلا بمجرد ما يكتمل زمن تمظهره. وأن نقول حلما يعني أولا أن لحظة التجربة الحلمية قد انتهت".
غوليت(1993)، المرجع السابق، ص.261.

يحيل الملفوظان معا على الوضعية التي انتهى إليها المسار الحكائي لشخصيتي: "حامد" و"جابر". وإذا كان الملفوظ الأول ينفتح على بنية سردية تتطور للحظات داخل راهن التلفظ، فالملفوظ الثاني، ينفتح على استرجاع زمني داخلي تام يحقق دورة زمنية بالإشارة إلى لحظة اللقاء بالمهرب: "وفي منتصف الليل دخل إليها المهرب الكبير" (ص.153)؛ وهو ما يتعزز بالإحالة، من جديد، على الوضع الجسدي ذاته: "لم يفكر أي منهما أن يغير من وضعه. يبدوان وهما منطرحان في الركنين المتباعدين، كأنهما شيئان مهملان" (ص.153).

غير أنه، داخل هذا الاسترجاع الداخلي، يحدث استرجاع خارجي يدمج، بشكل مركب، المستويات الزمنية؛ مما يوسع المقطع الزمني الاستيعادي:

"سمعا كثيرا وهما صغيرين، الحكايات الغريبة عن الناس الذين يأكون لحوم البشر..."(ص.150).

وفي جزء *القيامة*، يعود سبب تقزيم المقطع الزمني للمحكي الأول إلى النزوع نحو تدوير زمنية ترتيب الأحداث، ذلك أنه ينفتح على لحظة وداع "ناظر المحطة لـ"علي":

" - لا تبتئس. فهاهوبائع الروبابيكا يأتي من المدينة بعربته وحماره ويمكن أن يحملكما إليها"(ص.197).

وستتكرر، لاحقا، الإشارة ذاتها إلى البائع: "أشار ناظر المحطة إلى بائع الروبابيكا القادم من بعيد"(ص.215).

وبين هاتين الإشارتين الملتحمتين في زمن القصة، تتبلور بنية سردية استرجاعية يخترقها، بدورها، مستوى زمني آخر، فتتشكل استرجاعات أخرى مركبة، بإدراج الحكايات التي يرويها "ناظر المحطة" لـ"علي":

1. "ما حكاه الناظر عن أول قطار جاء هنا منذ مائة عام، تاريخ لم يذكره أحد. حتى ولا الشيخ مسعود الذي كان عالمهم" (ص.202).
2. "تحدث بعد ذلك ناظر المحطة بالذي قالته سعاد" (ص.209).

الحاصل أنه يمكن مواصلة إبراز أشكال دائرية أخرى في زمن الحكي، لتظهر أنها إلى جانب المستويات السابقة، تفرز، داخل البنية السردية، مفارقات واختلالات عميقة، حيث تقلب ترتيب الأحداث والمشاهد، تبعا لاختيارات وإرغامات عديدة تصب كلها في تقويض مفهوم البناء الزمني

التقليدي للحبكة (لحظة العرض،لحظة الذروة، لحظة التنوير). ومن ثم، تمتزج الأزمنة، محدثة تداخلا بين المحكيات المكونة، فيتأسس زمن المحكي، ضمن البنية السردية المتشظية، إحدى عناصر الربط الداخلي.

2-2- الحركات الزمنية:

سنحاول ضمن هذا المستوى التحليلي، ملامسة جوانب أخرى في الزمنية السردية من خلال الوقوف عند تقنيات زمنية، تناولها جونيت (1972)، ضمن محوري المدة والتواتر، لقياس سرعة السرد وضبط التكرارات الحكائية داخل المحكي. ولا شك أن اشتغال هذه التقنيات يرتبط بالمنظور السردي والصيغ الخطابية، وبنظام الأحداث، وبحجم المقطع الزمني لكل جزء سردي ضمن راهن التلفظ.

يشكل التلخيص حركة سردية تسرع زمن قراءة المادة الحكائية لمدة زمنية طويلة. ويظهر في هذا النص السردي أن الأشكال التلخيصية التي يزخر بها النص لا تقوم بهذه الوظيفة الإيقاعية، على اعتبار أنها لا تختزل المحكي، إنما تقدم بنية سردية مقتضبة لأنشطة يومية لتجربة معيشة راكدة. وبذلك، فإنها تنبثق كما يقول جونيت (1972) من نمط تحليلي آخر، يطلق عليه التكراري المتشابه [Iteratif] [1]، كما يجلي هذا الملفوظ:

"صارت للحياة حدود بسيطة، الرجال يخرجون مع الصباح لإصلاح القضبان. ولقلة القضبان لا يوجد عمل كثير، في العصر يصطادون السمك. الأطفال يصطادون في الصباح العصافير وفي العصر السمك" (ص.110).

أما التلخيص الزمني، بمعناه الخالص، فحجم انتشاره الضئيل لا يتيح له إمكانية لعب دور تغيير السرعة، خاصة أنه يرتبط، ضمن الأجزاء السردية ذات المقاطع الزمنية الطويلة (خروج والصحراء والمدينة)، بالمفارقات الزمنية الاسترجاعية. ومن نماذجه الواضحة، نعرض هذا المقطع:

"مرت ثلاثة أيام وهي تحاول مرتعشة منهكة أن ترعى الأطفال الثلاثة. كان في البيت قليل خبز وجبن قديم. سألوها كثيرا عن أمهم، فقالت إنها سافرت وستعود بعد أيام قليلة (...) في مساء

---

(1) جونيت(1972)، المرجع السابق، ص.132.

اليوم الثالث، تساءلت ما معنى هؤلاء الذين بقوا يعملون بعد رحيل زينة الرجال؟" (ص.103-104).

يبرز أن تلخيص الأيام الثلاثة في فعل "رعاية الأطفال" لم ينفتح على تطور زمني كرونولوجي، بل يحدث نكوص إلى الوراء لاستعادة المادة الحكائية التي يلخصها المقطع. ولئن ظهر هذا الاسترجاع الزمني، بدوره، تلخيصا، فلأنه استرجاع داخلي تام ينتمي إلى تجربة معيشة راكدة، يسودها المحكي التكراري المتشابه.

والحال أنه، في مقابل تراجع الوظيفة الإيقاعية للتلخيص، يشتغل الحذف حركة سردية تسرع السرد على المستويين الأفقي والعمودي: فإذا كان على المستوى الأول، كما رأينا ضمن الحديث عن أثر التجزيء السردي على زمنية الحكي، يختزل كثيرا الفترة الزمنية المستعادة، فإنه على المستوى الثاني ، يضاعف هذا الاختزال بتقليصه مدة انتشار المقاطع الزمنية الممتدة في راهن التلفظ، كما تجلي هذه التحديدات الزمنية:

1. "لكن الأيام مرت تغير نسيم الجو فلم يعد حارا. لقد مر الصيف بأكمله. جاء الخريف باردا، و بدا كأن الشتاء يتجمع في الأفق" (ص.113).
2. "يقول حامد للدليل، مضى علينا شهر يا فتوحة، ألا نقترب من قرية نأخذ منها بعض الزاد؟" (ص.129).
3. "مرت سبعة أيام نفذ فيها الطعام" (ص.130).
4. "كل منهما ينظر إلى الآخر منذ ساعة تقريبا ولم تنزل نظراته بعد. ولم يكن هذا هو اليوم الأول لهما. مرت بها أسابيع لا يعرفان عددها" (ص.149).

وعموما، يشتغل الإيقاع الزمني وفق هذه الوتيرة السردية: فكلما امتد المقطع الزمني للجزء، كلما كثرت الحذوفات، وكلما صغر وتكتل، تتكشف الاسترجاعات، بغية توسيع البنية الحكائية خطابيا وزمنيا. ومع ذلك، يلاحظ أنه كلما حدث حذف زمني، يتكسر الزمن استرجاعا، قصد ملء الفجوات؛ وهذا ما يجعل مسألة تسريع الزمن، اعتمادا على الحذف، يكتسي طابعا جديدا، حيث يمكن القول إنها تنبني على تعارض زمني يخل بالوظيفة التقليدية للحذف.

ولعل حرص السارد على الطابع الدائري للزمن يساهم، بشكل كبير، في تعثر هذه الوظيفة، إذ تغدو الاسترجاعات بنية زمنية مهيمنة، يفوق حجم الصفحات التي خصصت لها حجم

الصفحات التي يمتد فيها راهن التلفظ. إنما لا يعني ذلك، أن إيقاع السرد بطيء، بل نحس باقتصاده واقتضابه، ونلمس سرعته الداخلية بتكثيف الحذوفات القصيرة، وتتمثل في التنقل السريع بين الوحدات المكونة لليوم: تلك التي تستهل بها المقاطع، في بعض الأحيان، عبر هذه الصيغ: في الصباح، وسط النهار، في المساء، إلخ.

وفي مستوى آخر، يمكن أن نلمس إحدى مظاهر الزمنية السردية، عبر مقاربة التواتر (Fréquence) السردي. وسنحاول معالجة أنماطه من خلال ربطه بشكل البنية السردية، على اعتبار أن التجزيىء والتفريع السرديين يحكمان وظيفته الزمنية.

يرتبط نمط المحكي التكراري بإعادة مرات عديدة ما حدث مرة واحدة في القصة. ويمكن أن نتابع تقوض الوظيفة التقليدية، القائمة على التركيز على الحدث والتذكير به، عبر بسط ثلاث علائق تواترية.

ضمن العلاقة الأولى، نورد هذه الإحالات على نبإ قدوم القطار:

1. "كانت النساء قد قررن الاحتفال، فليلة مجيء القطار ليست ليلة عادية" (ص.9).
2. "الليلة يحتفلون بوصول القطار غداً" (ص. 17).
3. "مر عام منذ قالوا مرة أن القطار سيأتي غدا و لم يأت" (ص.97).
4. "كان حامد يتردد دائما، وفي النهاية قرر ألا يتراجع. وحين هجم الشتاء وعرف أن القطار سيأتي بعد غد. تردد" (ص.131).

يبرز أن الفروق الأسلوبية بين هذه المتواليات، تقلص حجم التكرار بينها؛ وإذا كان قاسمها المشترك إحالتها على زمن قدوم القطار، فإن ربطها بسياقها السردي يجدد وظيفتها النصية، ذلك أن اندراجها في أقسام سردية متفرقة، يجعل منها، في كل مرة، نقطة سردية وزمنية تؤطر ردود فعل الشخصيات، وتتحدد من خلالها المحطات الزمنية الأخرى داخل المحكي الصغير.

وفي العلاقة الثانية، يكتسي التكرار طابع إزاحة الغموض وتوجيه الملتقي، حينما ينتقل المحكي من التلميح إلى التصريح.

1. "بعد أن نام [الشيخ مسعود] النوم العميق، الذي لم يكن يعرف أنه سيكون، لا هو ولا أحد، خرج القادم الأسود من الجامع وأغلق الباب" (ص.35).

2. "منذ تلك الليلة وذلك الصباح حين وجد الشيخ مسعود ميتا ووحيدا في الجامع وطينا كثيرا في فمه وأثار سوداء على وجهه، وحتى الآن، لا يعرفون كيف جاء الطين إلى فمه" (ص.45).

أحيانا، يعبر عن التلميح بنقط الحذف التي تصمت عما يعيد ذكره ملفوظ آخر، فيأتي التصريح كما لو أنه استدراك لهذا الصمت:

1. "فسقطت أشعة الشمس على وجهه فوجداه عدوا لئيما قديما أدركاه بعد طول عناء........ "(ص.147).
2. "تركا بقية جسد الدليل للطير والوحش والثعابين والحيات" (ص.147-148).

أما العلاقة التكرارية الثالثة، فترتبط بحضور أنماط تكرارية أخرى، تنفلت، أيضا، من الوظيفة التقليدية التذكرية، حيث تشكل الرغبة في رؤية الحدث من زاوية أخرى، و كذا مقارعة الآراء حوله، سببا في ذكره من جديد:

1. "لم يأت القطار بعد ذلك. استقر عرفة في المنطقة وصار صديقا لزيدان" (ص.17).
   يؤكد "زيدان" ذلك، بقوله:
2. "كان عرفة يأتي إلى منزلي كل ليلة. لكن مات الشيخ مسعود ثم فريد ثم عرفة" (ص.52).
   ويكرر كلام "زيدان" هذا ما أثبته، من قبل، "سعاد" حول موت "فريد" و"عرفة":
3. "لقد وجدوا الجندي عرفة بعد موت فريد جالسا فوق مقعد المحطة، وفأس في رأسه شقته نصفين" (ص.46).

ويبسط السارد كذلك:

1- "تذكر الشيخ مسعود أنه حدث زيدان عن السمكة الذهبية " (ص.35).
   وهو ما يؤكده "زيدان" بقوله:
2- "السمكة الذهبية هذه سر لم يطلع الشيخ مسعود أحدا عليه غيري" (ص.52).

أما حين ، يقول "عبد الله" في نفسه: "حتى الظهر تسير قدماي إلى الغرب، بعد الظهر تسيران إلى الشرق حتى المغيب. في الحالتين لا أستطيع أن أستدير وأرى الشمس" (ص.100).

فتكرار ذلك، عبر صوت "حامد"، يأخذ طابعا أكسيولوجسا:

"عبد الله رجل مراشي دفع نقودا ليعمل عمل مريحا. يمشي وراء القضبان على مهل. وأين هذه الأعطاب الكثيرة التي يكتشفها عبد الله كل يوم. إنه فقط يشكو من مطاردة الشمس له ويلعب بعقول الناس. وما الذي يمنع أحدا من أن يستدير ليرى الشمس؟ ولماذا يريد أن يراها أصلا؟" (ص.133).

يبدو، إذن، أن الحديث عن المحكي التكراري، لا يستقيم إلا حين ننظر إلى المحكي في شموليته، أما حين نتناوله، ضمن تعدد المحكيات وتشابك المنظورات السردية، فإنه يغدو مناسبة سردية لطرح موضوع التبئير الذي يرتبط به، بصفته عنصرا حكائيا تتقاطع عنده محطات حكائية متفرقة.

من جهة أخرى، يرتبط، أيضا، التواتر الزمني بنمطي المحكي الانفرادي (Singulatif) والمحكي التكراري المتشابه (Itératif)؛ وهما نمطان لا يتخطبان إلا مرة واحدة، إنما يحيل النمط الأول عما يحدث مرة واحدة، بينما يستعيد النمط الثاني ما يتكرر عدة مرات. والحال أن علاقتهما التقليدية تقوم، كما يقول جونيت (1972) [1]، على تبعية التكراري المتشابه للانفرادي، حيث يشكل له نوعا من الإطار أو "الخلفية الإخبارية"، فتنحصر وظيفته العامة في تهييء افتتاح المحكي.

في النص السردي: المسافات، ما يزال التكراري المتشابه، في بعض المواقع السردية، يؤدي الدور ذاته، إذ يعمل في بداية بعض الأجزاء أو الأقسام السردية المتفرعة عنها، على تشكيل سياقات حكائية عامة لتبلور المشاهد والمواقف، كما يضبط في وسط السرد، أحيانا، خلفية إحدى الأحداث الانفرادية. بيد أن حجم انتشار هذا الشكل التكراري، يظل ضئيلا، مقارنة مع حجم انتشار الشكل التكراري الذي يبلور أدوارا سردية وزمنية جديدة؛ على اعتبار أن المحكي التكراري المتشابه يقوض، في معظم الأحيان، علاقته التقليدية بالمحكي الانفرادي، وينازعه في استعادة المادة الحكائية.

في المستوى الأول، يغدو الانفرادي تأكيدا وتبريرا للتكراري المتشابه:

"وحين انتصف الليل كانت الجمرات انطفأت في بيت عبد الله .وكان يسأل نفسه "لماذا لا تتزوج الأرانب؟".

---

(1) أنظر المقدمات النظرية.

عبد الله لا ينام إلا بعد أن تنطفيء الجمرات. لا يفكر أن يطفئها بالماء إذا غلبه النوم، أو يلقي بها في الخارج. يظل يقوم النوم حتى تنطفيء. فمنذ عشر سنوات ماتوا. قام يتثاءب كالعادة. توضأ خارج المخزن، ثم عاد ليصلي الصبح، بعد أن سفح هواء الشتاء وجهه بإبر رفيعة. جعل وقفته أمام النائمين الخمسة من زملائه. في الركعة الثانية لم يستطع أن يرفع وسطه. قطع الصلاة مستغفرا. استدار. لم يسمع همسا ولا نفسا تزلزلت ركبتاه. استعاذ بالله من الوساوس التفت ليعاود الصلاة. لم يستطع. استدار. كانو بالفعل موتى. فسر الموت بعد ذلك أنه جاء نتيجة للاختناق الناتج عن استمرار الكوك مشتعلا طول الليل في الفواريكة. من يومها لا ينام إلا بعد أن تخمد الجمرات تماما، وحين خمدت الليلة، أخرج الفواريكة إلى العشة" (ص.19).

آثرنا عرض هذا الملفوظ الطويل، كي نبرز عملية تمفصل الانفرادي داخل التكراري المتشابه. ويظهر أنه يؤطر في راهن التلفظ، علاقة الشخصية بالجمرات، باعتبارها موضوعا تبئيريا مركزيا؛ وتتشخص في إنجاز متكرر لعملية إطفاء النار، من خلال بنية فعلية، تدل على الديمومة. حينئذ، يأتي المحكي الانفرادي مستوي خلفيا (Arrière – plan) تبلور علة هذا التكرار في شكل استطراد سردي استرجاعي؛ وهو ما يقلب منطق علاقة التبعية التقليدية، ليستحيل التكراري المتشابه في موقع الإبراز السردي، ويقوم الانفرادي بخدمته و تبريره. والحال أن هذه التبعية تأخذ أحيانا، شكلا آخر، يعمل الانفرادي، وفقه، على تثبيت المحكي التكراري المتشابه، عبر تفصيل إحدى مكوناته، كما يجلي هذا المقطع:

"كان جابر دائم الدهشة من أمه. إنها تهتم لحضور القطار وهي العجوز التي لا تخرج إليه ولا منه تفيد. يراها أكثر السكان حزنا على مغيبه. أمضت الصيف كله تصلي. رهنت كل شيء بذلك، كما ربطت كل النوائب بغيبته. إذا لجأت إليها النساء للصلح بعد مشاجرة، لعنت انقطاع القطار فهو سبب الشجار. إذا سرقت بعض دجاجات أو أصابها وباء أو هاجمها العرس، قالت "يجيء القطار فينقطع كل سوء". حين جاءتها روائح، الوافدة الجديدة، التي لم تر القطار من قبل، سمعهما تتحدثان في الحوش.

- اصبري حتى يعود القطار.
- لكنه مربوط يا ست أم جابر.
- القطار ربط كل شيء.
- وأنا ما ذنبي؟ لقد جئنا بعد غيابه" (ص.127).

يبرز داخل هذا الملفوظ، أن الاستناد على التبئير من خلال شخصية "جابر" يحكم عملية انتظام العناصر التكرارية والانفرادية: فدهشة "جابر" تنتج، بصفتها انطباعا متكررا، عن تكرار أنشطة "الأم" التي تتواتر داخل حقل رؤيته؛ وهي، تحديدا، مشاهد ومواقف، يتكرر تبريرها عبر ربط مستمر "لكل النوائب" بغيبة القطار. وبذلك، يشتغل هذا التكراري المتشابه فضاء دلاليا يكثف، بشكل عام، التجربة الزمنية المعيشة في ترابطها بغياب قطار الكنسة، مما يحيله محطة حكائية مركزية تتساوق مع المحطات الأخرى التي تبلور مضاعفات، و إفرازات هذا الترابط. ولا يحدث الانتقال السردي، عبر الرابط الزمني: "حين"، إلى الانفرادي إلا لترسيخ هذه الوظيفة الدلالية للتكراري المتشابه، حيث يؤسس الحوار بين "الأم" وشخصية "روائح" نموذجا حكائيا لما يكون أساس التواتر داخل المحكي التكراري.

في المستوى الثاني، يحضر المحكي التكراري المتشابه بنية زمنية أساسية داخل العلاقات التواترية؛ على اعتبار أنه يؤسس إحدى التقنيات الرئيسية لتصريف تصور النص السردي لطبيعة التجربة المعيشة المستعادة: فبالرغم من تفاوت حجم انتشاره، من جزء سردي إلى آخر، فإنه، بشكل عام، يعكس تماثل ورتابة أنشطة الشخصية في زمن القصة، مما يجعله يساهم في تقويض خطية زمن المحكي، سواء في شغله مقاطع سردية مستقلة، أو عند خرق المحكيات الانفرادية. ولعل الانتشار الواسع لنمط التخصيص (Spécification)، عبر الصيغة الزمنية: "دائما" أو بدائلها، يعضد نزوع السرد إلى تثبيت مركزية التكراري المتشابه، كما تكشف هذه المتواليات السردية التي تحرص على أن تمثل كل الأجزاء السردية:

1- "يسير دائما من الشرق إلى الغرب بحثا عن أعطاب بالسكك" (ص.21).
2- "دائما كنت تؤذن وأنت تدور حول البيوت" (.ص.30).
3- "كل ليلة تتعرى سعاد و تقبل عليه" (ص.40).
4- "يجد نفسه دائما وحده" (ص.62).
5- "كان يوم الخبيز دائما يوما لها وللشيخ مسعود" (ص.74).
6- "يعرفون أن عمال السكة الحديد يسيرون دائما وراء القضبان" (ص.111).
7- "إنه دائما خلف دراعي العربة ولم يركب العربة قط" (ص.119).
8- "ناظر المحطة نائم دائما" (ص.133).
9- "كان دائما يتكرر معه ما حدث أول مرة" (ص.178).

10- "لقد تعود دائما وهو يسير أن ينحي جانبا كل ما قد يعوق الطريق" (ص.201).

بناء على ذلك، تتواشج تقنية المحكي التكراري المتشابه مع تقنية الإسترجاعات الزمنية، لإفراز تقارب انعكاسي بين التمظهرات السردية وإعادة المحكي تشكيل زمن القصة؛ ذلك أنهما يؤثران على النص السردي عند بلورته لتوجهاته التخطيبية: فشكل انتظام السرد داخل المقاطع أو في ما بينها، لا يخضع، فقط، للإختيارات السردية، بل تنضبط تمفصلاتها وإيقاعاتها،أيضا، لنوعية التجربة الزمنية المستعادة. ومن ثم، يغدو مكون الزمن الحكائي، إضافة إلى كونه منظما لزمن القصة، فضاء لإنتاج تصور دلالي حول الواقع المرجعي.

III- التعالقات النصية الداخلية

أتاح المحوران السابقان إمكانية متابعة النص السردي في مستويات اشتغال طرق توالده السردي، وتمظهراته الخطابية، وانتظاماته الزمنية. بينما يسعى هذا المحور إلى مواصلة مسار المتابعة، عبر إثارة التواشجات والانعكاسات النصية الداخلية. ولا شك أن كلمة "تعالقات" تحيل، بما تحمله من تفاعل وتأثير متبادل، على وجود علاقات إرغامية/ غير اعتباطية بين مكونات المحكي، سيمكن لمسها من استجلاء مستويات لملمة التشظي والتشعب الحكائيين؛ مما يدفع المقاربة إلى الاستناد على مفاهيم "الانشطار المرآوي"، و"العبورات النصية"، و"الرحم النصي" لإعادة قراءة النص السردي من زاوية جديدة.

1- تمظهرات الانشطار المرآوي:

1-1- الانعكاس الكلي:

ورد في محكي شخصية "الشيخ مسعود"، هذا المقطع السردي الذي يحتضن إحدى أشكال الانعكاس الممكنة:

"الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود!. كفوا عن العبث بعقول الصغار. لا تجعلوهم مثلنا. وما عيبنا يا شيخ مسعود؟ أولاد زنى جميعا أولاد زنى. اخص عليك شيخ .... لكن القطار لم يعد يأتي. العصافير انقطعت، الأسماك ماتت. علامات الساعة يا شيخ مسعود. وكاد يحدثهم عن السمكة الذهبية، التي خرجت له من بين الماء حين اصطاد آخر مرة. كيف تحدثت

السمكة الذهبية. كيف رقصت وهي تتحدث. كيف أسرت إليه بأن الأيام تدور دورة عنيفة. أن الطير سيتوحش. الوحوش ستعفن. القضبان سوف تتلوى صارخة في الفضاء (...) ثم قالت إن النجاة ضيقة ثقبها. ودمعت دمعة كبيرة بللورية، كأنها الزئبق طفت على وجه البحيرة وسقطت السمكة الذهبية في الماء. اتسعت دمعتها فغطت ماء البحيرة. عم المساء فخرج من بين نبات الحلفاء جيش من الخفافيش البشعة. تبحث عن وجوه تلتصق بها، يطير حولها طائر السلو الأسود. بجناحيه الطويلين الرفيعين. وامتلأ الفضاء بصراخ رفيع حاد" (ص.30-31).

يكتسب الملفوظ الانشطاري في هذا المقطع موقعه الانعكاسي بنزوعه إلى الاستجابة لمستلزمات الاختزال، والاشتغال التكثيفي المرآوي، كما رأينا ضمن المقدمات النظرية. إنما لا ينجز انعكاسيته بالشكل المعهود في البناء السردي التقليدي، بل ينجزها في تساوق مع إرغامات تشظي النص السردي وتعدد الحبكات بتعدد المحكيات الصغرى. والحال أن بنيته السردية لا تحيله محكيا شذريا يستعيد قصة صغيرة ذات حبكة تقليدية، بل يتشكل من خطاب سارد داخلي يدمج خطابا تنبئيا لـ"السمكة الذهبية"، فيشكلان معا حكاية غرائبية تحيل، في سياق إحاطة النص السردي بمصير المجتمع الروائي، على مصير القرية.

أما تحديد مرجعيته الترهينية (الملفوظ الانشطاري)، فيستلزم إعادة ربطه بالسياق التلفظي الذي استنبت فيه. لذلك، لجأنا إلى تقديم أصوات مباشرة في بداية المقطع، لكونها تحيل على الصيغة الخطابية التي تستولد الموقع التبئيري الذي يحكم تبلوره. ويتعلق الأمر بجزء من حوار داخلي منقول، سبق أن عالجناه في المحور الأول، يستعيد فيه "الشيخ مسعود" حواره السابق مع أهل القرية، وينتهي بصوت: "علامات الساعة يا شيخ مسعود" الذي كاد يدفع "الشيخ مسعود" إلى البوح لهم بحكاية "السمكة الذهبية". والحال أن صمته في الزمن الماضي يتوازى خطابيا، في راهن التلفظ، مع تغيير الصوت السردي، حيث إن انتقال السارد عبر قوله: "وكاد يحدثهم" إلى عرض حكاية "السمكة الذهبية"، يجمع بين كف "الشيخ"، في اللحظة الأخيرة، عن البوح بسر "السمكة" في الزمن الماضي، وبين تذكره لهذه اللحظة في راهن التلفظ؛ مما يدل على أن استرداد السارد الأول لزمام السرد، لا يستتبع استرداد زمام التبئير من "الشيخ مسعود" الذي يحضر ساردا داخليا لحكاية "السمكة الذهبية". ومن ثم، فحديث "السمكة الذهبية" حديث قديم يتم ترهينه في هذا الموقع السردي، لأغراض جمالية ودلالية.

تتشكل البنية الزمنية في حديث "السمكة الذهبية" من أفعال المستقبل، مما يحيله سياقا تلفظيا استشرافيا لمشاهد القرية في نزعها الأخير. ويبدو أن الصورة القاتمة التي ترسمها، تستمد انعكاسيتها

الكلية من تساوقها اللغوي والمشهدي مع الجزء الأخير في النص السردي، ذلك أن عنونة هذا الجزء *بالقيامة* تدفع إلى إعادة قراءته على ضوء مشاهد الحكاية الغرائبية التي تتنبأ لـ"للشيخ مسعود" بالساعة/ القيامة، قبل ظهور علاماتها لأهل القرية: "علامات الساعة يا شيخ مسعود". ولئن كان هذا التطابق اللغوي لا يؤدي، حتما، إلى التطابق بين أحداث ومشاهد التنبآت، وأحداث ومشاهد من النص السردي، فإنه يحيل، على مستوى تساوق الواقعين المرجعيين، على انعكاس دلالي، حيث يكثف واقع الحكاية الغرائبية الذي يستوحي المفهوم الديني "للقيامة"، عند طمسه وقلبه لمعالم الكون القائم، الواقع المرجعي للنص السردي الذي يستعير كلمة "القيامة"، كي يعمق دلالة نهاية القرية ومجتمعها. ومن ثم، تحقق توقعات "السمكة الذهبية" انعكاسيتها عند خضوع القرية، كفضاء بؤري مشترك بين الحكاية الغرائبية والنص السردي، لمسوخ وتحولات، نتيجة تدخل قوى قاهرة تجسد تصور النص "للقيامة"، كما يجلي هذان المقطعان:

1- "وقف [علي] عند رصيف المحطة ينظر إلى البيوت التي صارت أكوام أحجار يرفعها بلدوزر ضخم، يقوده شاب عاري الصدر يلمع جسمه من بعيد، ويلقي بالأحجار في مياه البحيرة، تخيل مئات الأسماك وهي تموت تحت تلال الأحجار والتراب" (ص.198).

2- "رأى عارضة التصادم الخشبية قد أزيلت وصارت ملقاة فوق الأرض. حولها عصافير قليلة تلتقط ديدان صفراء تلتمع تحت أشعة الشمس. عصافير لم ير مثلها من قبل. ذات شعر وليست بذات ريش! فكر أين ذهب النامس؟ أين يجد أسرته الآن؟ هذا ما يقوله له الدفق العنيف الذي صار بداخله. أسرع أكثر وهو يشعر بأنظار الخواجات، نصف العراة، مصوبة إليه من بعيد" (ص.198).

والواقع أن تحقق الانعكاسية بين الحكاية الغرائبية والمحكي-الإطار، لا تقتصر على هذه المشابهة بين استشرافاتها ومصير القرية. إنما يمكن دفع عملية التأويل إلى التقاط العلاقات الممكنة بين الفضاء الدلالي للحكاية الغرائبية، والمحكيات الصغرى المكونة، خاصة أن استهداف النص السردي استعارة المصائر، زمن انقطاع القطار، ينسجم، زمنيا، مع بلورة الحكاية الغرائبية لمظاهر هذه النهايات. ومن ثم، يمكن أن نقرأ في حديث "السمكة": "الأيام تدور دورة عنيفة" انطباق الدائرة على الشخصيات، بما تحيل عليه من تمظهرات مختلفة: الموت، والجنون، والفشل، والمسخ، والدمار...؛ مما

يحيل الحكاية الغرائبية، بغض النظر عن بنيتها الزمنية الاستباقية، ميتا-محكيا يعكس القصة التي ستأتي.

تعتبر شخصية "الشيخ مسعود" المعني المباشر والمتلقي الأول لحديث "السمكة". ويعود سبب تذكره له إلى شعوره بـ"الفناء" الذي ترسم "السمكة" معالمه، ويبدو أنه يريد الالتفاف على أبعاد الحكاية الغرائبية، كما حدث حين صمت سابقا عن سردها لأهل القرية، فخطر له أن يتجنب التقييم الصحيح لها، عبر زعزعة ذاتية لإمكانية وجود "سمكة ذهبية" أصلا: "تسائل هل كانت السمكة الذهبية حقيقة أم وهما؟" (ص.33). بيد أن التدرج في القراءة الذي يوازي استمرار محاصرة العاصفة المطرية له، يبرز أن "الشيخ مسعود" بدأ يلمس تحققا لحديث "السمكة"، إذ في الوقت الذي يرى فيه نهايته المحتومة، يتأكد أن القرية والأهل سيعرفان مصيرا مأساويا، بدءا من شخصية "زيدان": "وفي نفس اللحظة تذكر الشيخ مسعود أنه حدث زيدان عن السمكة الذهبية، قال في نفسه "لماذا اخترت زيدان من بين الناس جميعا؟ ويل لي وويل له" (ص.35).

ضمن تراتبية سماع حكاية "السمكة" تحضر، إذن، شخصية "زيدان" المتلقي الثاني لها. لذلك، تكتسب إصابته بالجنون دلالتها من احتمال وعيه الداخلي بمصيره الذي يشبه "القدر" بمعناه الديني، ليقع موضوعا لحكايات غرائبية، إلى أن يكشف "ناظر المحطة"، بطريقة ملتبسة، عن انصباب مصيره، أيضا، في دائرة القيامة، حيث يحيل على موت "زيدان" ويخفيها في الآن ذاته: "ذلك ما لم يكن يعرفه الرجل الطيب الذي كان جسمه (...) مقدودا من نور فائق. لذلك لم يخرج زيدان من البحيرة. وليس معقولا أن تكون الجثة التي عثروا عليها هي جثته" (ص.208).

وستحكم هذه الرؤية المؤسطرة لشخصية "زيدان" كشف "ناظر المحطة" لشخصية "علي" عن مصير شخصية "عبد الله" كذلك:

"- حتى الجثة التي عثروا عليها في الصحراء ليست لعبد الله.

- هل مات؟

تساءل علي في حزن.

- عثروا على جثة رجل في ظهره حدبة.

قال علي بصوت لا يكاد يسمعه أحد.

- لماذا تقول إذن أنه ليس هو؟

- لأني أعرف ماذا كان يريد الرجل. كان يريد أن يوقف الشمس أو يغير اتجاهها. ولقد استطاع أن يفعل ذلك؟" (ص.208-209).

وبذلك، يجد مصير "عبد الله" صداه في الحكاية الغرائبية عند حديث "السمكة" عن شرك الصحراء والشمس: "ليتها قالت ذلك السمكة الذهبية. لكنها تحدثت، عن شمس تجري خلفها الرجال فلا يلحقون بها، صحراء واسعة تطويهم في بطنها" (ص.34) [1]. وهو حديث يعكس، أيضا، مصير شخصيتي "جابر" و"حامد" اللذين انغلقت عليهما الدائرة في "فيللا" الصحراء:

"لم يكن أي منهما يتوقع أنهما سيكونان منطرحين هكذا في ركنين متباعدين في بدروم الفيللا القائمة وسط الصحراء من جديد" (ص.148-149).

ومن جهة أخرى، يعكس الفضاء الدلالي المأساوي للحكاية الغرائبية، وفق أشكال مختلفة، مجموعة من المصائر التي تكشف عنها شخصية "علي"، حيث تنغلق الدائرة على شخصيات هربت إلى المدينة؛ وهو ما يمكن تكثيف ملامحه في الوضع الاعتباري لشخصية "أم جابر":

"أخذته بعد ذلك إلى حجرة مغلقة. حين فتحها رأى [علي] أم جابر العجوز متكومة في ركن والأطفال الثلاثة في ركن. قالت إنها – العجوز – صارت تخرف ولا تتحرك، وتبول على نفسها وتطلب الموت الذي لا يجيء" (ص.185).

غير أن مصير شخصية "سعاد" يظل أبرز علامة نصية تعزز اشتغال الحكي الانعكاسي، وتعمق دلالته؛ ذلك أن وقوع "سعاد" مرجعا أسطوريا حنينيا لمجموعة من الشخصيات (الشيخ مسعود، فريد، حامد، جابر، علي...)، يتيح لمصيرها إمكانية تكثيف رمزي لكل مظاهر التحول والمسخ التي تنبأت بها الحكاية الغرائبية، وهي رمزية تتعضد بإدراج نهاية محكي "سعاد" في جزء *القيامة*: "صارت تشحب وتتضاءل. ولم تمض أيام قليلة إلا وصارت على هذه الصورة. وجه جميل لم يعرفه البشر بلا جسم. وتبرز الساقان رفيعتان في حجم الأصابع من العنق مباشرة. وكذلك الذراعان الدقيقتان كعودي ثقاب" (ص.211).

---

(1) يعتبر انفصال هذا المقطع عن المقطع المركزي للحكاية الغرائبية، أحد أشكال حضور الحكي الانعكاسي، حيث يمكنه أن يتشكل، كما يتصور ذلك دلينباخ(1977)، موحدا أو تتناوب أجزاؤه مع البنية السردية التي تدمجه.
أنظر المقدمات النظرية.

يمكن القول، إذن، إن هذا التحقق المتعدد للبعد المأساوي الذي تبلوره الحكاية الغرائبية، تعكسه شذرة تلفظية واحدة، وردت في حديث "السمكة": "ثم قالت إن النجاة ضيقة ثقبها"؛ لكنه انعكاس لا يغلق، لوجود ثقب ضيق، شكل الدائرة تماما، إنما يتيح - رغم صعوبة ذلك - إمكانية الانفلات من شركها. ولعل هذه الإمكانية تجد خلفيتها الدلالية في نزوع الحكاية الغرائبية إلى عكس،أيضا، (من الانعكاس) مصير لم يخضع، نهائيا، لهذا الشرك. ولا شك أن الأمر يتعلق بمصير شخصية "علي" التي تتصارع مع واقعها من أجل "تكسير دائرة الزمن الجهنمية" (ص 183): فلئن فشل "علي" في إنجاز هذه المهمة ضمن دائرة زمن القصة المستعادة، "فالثقب الضيق" يمكن أن نلمسه في نهاية السرد المضفورة بنقط الحذف: "ضاعت كل الصور القديمة من ذهنه، وهتف من أعماقه، من للفتى الغريب الآن؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم و الخيال........." (ص.219).

ينفتح السرد، هنا، على محطات حكائية مستقبلية، سيسمها اشتغال يناقض المرحلة السابقة (المسار المنجز). ومن ثم، ستعكف شخصية "علي" ضمن المسار الجديد، على توسيع "الثقب" في أفق "تكسير الدائرة"، خاصة أنه مسار تضمنته مشاريعه المحتملة: "أوصاها [سعاد] بليلى، قال لها لو انتظراه سيعود، ولو عاد ولم يجدهما سيبدأ في الارتحال الذي لا عودة منه .." (ص. 115).

وإذا كانت المقصدية الرمزية للمؤلف الضمني تجعل من شخصية "علي" قوة تغيير جديدة تنبثق من الأنقاض، فالنص السردي ينحو إلى توظيف "الغرائبي" في تكثيف غرابة وسديمية الواقعي. ومن ثم، يؤسس استعارة اسم "القيامة"، لعنونة جزء يستعيد مصائر الشخصيات، موقفا ايديولوجيا، يغرب انعكاسات "الإنفتاح" الاقتصادي والقيمي على الإنسان والمكان.

1-2- الانعكاس الجزئي:

يحدث أن تتشكل انعكاسات محلية تكثف الحكي الشذري الذي يدمجها؛ وهي بشكل عام، ميتا-حكائيات تذكرية أو رؤى تهيئية تستشرف مصير الشخصيات. وسنتوقف عند نموذجين انعكاسيين بميزان اشتغال هذا الازدواج الحكائي الداخلي.

1-2-1- حكاية آكلي لحوم البشر: ميتا-حكائي انشطاري[1]:

"حقا إنهما أكلا القلب والكبد بسهولة. لكن تلك كانت لحظة منسلخة عن حدود العقل. بعد ذلك أدركا أن ما فعلاه غير إنساني. بدا كل منهما يخشى مرضا لم يعرفاه وإن سمعا به. سمعا كثيرا وهما صغيرين، الحكايات الغريبة عن الناس الذين يأكلون لحوم البشر. وعن المرض الذي يصيب أولئك الناس فترى الواحد منهم يتكلم كأنه ينبح. يغني كأنه يموء، تستعصي أظافره على التهذيب. ينمو شعر داخل فمه. يتدلى لسانه وتستطيل أذناه. يزداد عموده الفقري طولا فيظهر له ذنب. كانت هذه الحكايات تخيفهما وهما صغيرين. وصار كل منهما يتذكر حين يقطعان قطعة من فخذ الدليل للمرة الأولى، كيف ركز كل منهما ذهنه في شيء آخر وأكل . تذكر جابر أباه لأول مرة. أبوه هو الذي حكى له ولأمه عن الذين يأكلون لحوم البشر" (ص.150).

يظهر في هذا المقطع، أن مسار تحقق الانعكاسية يبدأ من اللحظة التي عادت فيها الذاكرة (العقل) لتشتغل من جديد؛ على اعتبار أن "حامد" و"جابر" لم يفطنا بانخراطهما في إعادة إنجاز أطوار "الحكايات الغريبة" إلا بعد أن انجزا الخطوة الأولى (أكلا لحم الدليل). ومن ثم، يتحرك هذا المسار وفق ما ترسخ في ذاكرتهما من معطيات حول هذه الحكايات، حيث إن استعادتهما للأعراض الصوتية والجسدية التي تطال "آكلي لحم البشر"، تمثل عملية تخيل ضمنية لمصيرهما المحتمل. والحال أن مجاورة النص السردي بين الطبيعي وفوق الطبيعي، يؤسس لسياق دلالي يجعل إعادة إنتاج هذه "الحكاية الغريبة" أمرا ممكنا. ويبدو أنه يدشن المرحلة النهائية من خلال هذا المقطع.

"لا ينسى أنه كان يفكر كثيرا في جابر. كان يتكلم فيسمع صوته كأنه نباح. ويسمع أنفاسه كأنها لهاث. ولاحظ بحة صارت في صوته كالحشرجة. وأنه صار يخرج لسانه بين كل كلمة وأخرى، وتبرز عيناه، ويتلفت كثيرا، مشنفا أذنيه، (...) ويفكر أنه لابد يفعل كما يفعل جابر. ولابد أنه ينظر إليه نفس نظرته" (ص.153).

يمكن القول إن اعتماد السارد الأول على لعبة تبئيرية تسند رؤية أعراض التحول إلى الشخصية، يتيح له تأسيس وعي داخلي لدى "حامد" و"جابر" بإمكانية سيرهما إلى مماثلة شخصيات الحكاية الغريبة؛ على اعتبار أن هذه الحكاية أضحت واقعا حقيقيا، يعيشان تحت وطأته. ومن ثم،

---

[1] "إن البنية الانشطارية الشهيرة التي اعتمدتها « الرواية الجديدة » في الستينيات، تمثل ، طبعا الشكل الأقصى لعلاقة التماثل هذه [بين الحكي والحكي الميتا-حكائي] التي تدفع إلى حدود التطابق".
جونيت (1972)، المرجع السابق، ص.242.

يستمد الملفوظ الميتا-حكائي انعكاسيته من خلال إعادة تشغيل المحكي الشفهي الغرائبي في صلب المحكي الواقعي، كي يكثف تراجيديته.

1-2-2- انعكاسية الرؤية التهيئية:

ثمة في النص السردي، كما رأينا في المحور الأول، مجموعة من الرؤى الحلمية والتهيئية التي تحضر بنى سردية شذرية تتخيل مصير الشخصيات. ويقتضي الكشف عن انعكاسيتها إعادة مقارنة المشاهد التي ترسمها مع المشاهد التي تتماثل معها داخل محكي الشخصية؛ ويمثل المقطع الموالي نموذجا لشكل هذا الإنعكاس:

"وكابدا [عبد الله وزينب] كثيرا في العرق وانفصل. كابدا وانفصل، انفصلا. أعطته ظهرها وهي تبكي بحرقة. ولاها ظهره صامتا. رأى أمامه خطوط الماء المنسابة فوق الجدار، رسوما غير مفهومة. بدت له مرة كأشعة الشمس ومرة كقطار. كفتاة تحيط بها أياد كثيرة أو كرجل يمشي وحيدا وراء القضبان. جعل قلبه يدق بعنف" (ص.23).

يمكن القول إن تأمل "عبد الله" للرسوم الملتبسة على الجدار، يؤسس رد فعل داخلي على مشهد جنسي، يبدو أنه انتهى بالفشل، كي يرمز إلى وهمية عودة قطار المؤونة إلى القرية. لذلك، لا يمكن فصل مسار التأويل الاحتمالي لأبعاد هذه الرسوم، عن سياق هذه العودة. أما إثبات انعكاسيته، فيرتبط بإعادة تحققه داخل النص السردي. والواقع أن الإيحاءات الجدارية ستغدو بنى سردية تحيل على مصير "عبد الله"؛ على اعتبار أن التدرج في القراءة سيفضي إلى كون الرجل "الذي سيرحل وحيدا" على القضبان هو "عبد الله" ذاته: "لكن أسقط في يده حين تذكر أنه في هذا الطريق لا يوجد إلا قضيبين إثنين ممتدين إلى ما لا نهاية. لا توجد سيمافورات إلا عند المحطات المتباعدة جدا عن بعضها. وأنه لن يستطيع أن يجد سميرة لأنه على هذين القضيبين لا يمر إلا قطار واحد، وهي لا يمكن أن تبيع المشروبات في قطار واحد" (ص.101).

ويمكن أن نتساءل ما إذا كان هذا التهيؤ: "فتاة تحيط بها أياد كثيرة" رسما يحيل، بدوره، على مصير "سميرة"، خاصة أنها موضوع البحث الذي يرتبط به مصير "عبد الله": فسياقا، يظهر أن ما يتخيله "عبد الله" على الجدران ينبثق، بشكل عام، من مصيره، حيث القضبان والشمس وبحث عن فتاة (سميرة) تبيع المشروبات داخل القطارات؛ مما يدل على أن هذا المقطع بنية سردية، إلى جانب بنى

سردية أخرى، توسع، سرديا، المشاهد الجدارية. فهل يعني هذا التصادي بين تأويلات شخصية "عبدالله" وبين تحققها الفعلي (تأويلا تنا الخاصة) داخل مساره الحكائي أنه تنبيه إلى مصيره؟

إذا أخذنا بهذا الاحتمال، سوف نرى الجملة الأخيرة في الملفوظ: "جعل قلبه يدق بعنف"، دعما دلاليا يحيل إحساس "عبد الله" بمأساوية مصيره. لكن إذا كان ذلك صحيحا، فلماذا لم يحذر ابنته "سميرة" من مصيرها؟ ولماذا لم يدرك أنه سيكون وحيدا على قضبان تقود إلى المجهول؟

الحال أن عفوية قراءة "عبد الله" للرسوم، بسبب هواجسه الآنية (سميرة التي غادرها خطيبها، عمل عبد الله على إصلاح القضبان) تبرز أن هذا التصادي الاستعاري لا ينبني على معرفة "عبدالله" مسبقا بمصيره، بل تؤشر إلى أنه يستمد انعكاسيته من جهل هذه الشخصية بنهايتها. ومن ثم، فاكتفاء "عبد الله" بتأويل قريب للرسوم، رغم أن دقات قلبه "العنيفة" تشي بإحساسه الغامض بتهيآتها، يفوت عليه فرصة قراءة واضحة لمصيره على الجدران (الموت في الصحراء)؛ وهو ما يؤسس لنمط انعكاسي يقوم على التكثيف الرمزي للنهاية الحتمية،كما رأينا سابقا مع ريكاردو(1967)، في المقدمات النظرية، عند حديثه عن الانعكاسات في أسطورة "أوديب".

نستنتج أن هذه الانعكاسات المحلية تتقاطع مع المحكي الانشطاري البؤري (السمكة الذهبية) عند استهدافها، أيضا، المصائر التي يحيل عليها الفضاء الدلالي للقيامة. ومن ثم، يتعزز التناص الداخلي بتشغيل المستوى الايهامي (الغرائبي، الحلمي، الرؤى التهيئية) عاكسا ومكثفا للمستوى الواقعي.

2- العبورات النصية:

2-1- العمليات التناظرية الصغرى:

سبق أن عرضنا، ضمن المقدمات النظرية، دور العمليات العبورية بين المتواليات السردية في إحداث شروط تقييد التعدد وللمة التشظي، عند خلقها التناظرات النصية. لذلك، ستتيح معالجة بعض العمليات العبورية إمكانية معاينة التعالقات الداخلية داخل النص السردي.

يمثل الشكل التكراري لأسماء الشخصيات التي عنونت بها الأقسام التفريعية، أولى أشكال العمليات العبورية البسيطة، إذ لا يغدو، فقط، تكرار الإسم مناسبة لعودة مباشرة إلى المحكي الصغير الذي يرتبط به، بل يشكل، أيضا، صيغة للعبور الأفقي بين الخيوط السردية. وإذا كانت أشكال العبور هاته، لا تعمل إلا على جمع ومجاورة أقسام محكي صغير واحد، فصيغ عبورية أخرى تستمد

أهميتها، عند استهدافها الخيوط الدقيقة للمحكي-الإطار، من ضبط التقاطعات والتفريعات السردية؛ على اعتبار أنها تستطيع جمع متواليات، يتم البحث، داخل المستوى الأدنى للتناظر الذي يجمعها، عن تماثلاتها الممكنة.

تكشف القراءة المتدرجة والمتأنية للمحكي، أن التوارد السردي الكثيف لكلمة: الدائرة/ الدوران/ دار، يحيلها كلمة محورية داخل الحكي-الإطار؛ ذلك أنها تؤسس بؤرة نصية ينشد إليها شكل حركة الشخصيات، وتتفرع من خلالها المتواليات السردية بالفعل أو بالقوة.

على مستوى العبور الفعلي (Actuel)، تتشكل منذ بداية السرد، التفريعات عبر تكرار هذه الكلمة:

"في لعبة النحل تضرب النحلة الأخرى وتدور فوق الأرض. يرفعها الصبي على كفه بحركة رشيقة بالأصبعين الوسطى والسبابة/ تدور النحلة فوق الكف تظل عينيه معلقتين بها وهي تدور/ تدور عيناه/ يدور رأسه/ يدور الزمن. فيدهش كيف مر الصيف بلا صيف" (ص.8).

يقتضي الأمر، هنا، ربط هذا التكرار لفعل: يدور بالنزوع المبدئي إلى تشظية البنية السردية، حيث إن اشتغاله الكثيف داخل مقطع واحد، كلازمة، يسرع التفريع السردي إلى مكونات يربط بينها فعل الحركة (النحلة/ الرأس/ الزمن). وبالرغم مما يبدو من انفصال بين حركة الزمن وحركة الرأس التي ترتبط سببيا بحركة "النحلة"، فإن خروج الزمن عن دورانه الفيزيقي الاعتيادي، سوف يؤثر على الحركات الدائرية الأخرى، مما يجعل طبيعة العلاقة بين هذه المكونات قياسا نقيس عليه دلالة فعل الدوران، كما تفرزه العمليات العبورية بالقوة (Virtuel).

1- "كيف رقصت [السمكة الذهبية] وهي تتحدث. كيف أسرت إليه بأن الأيام تدور دورة عنيفة" (ص.31)/ "لم يستطع أن يعود بها فيكسر دائرة الزمن الجهنمية" (ص.182)/ "أي دورة تلك التي تدورها الأيام؟" (ص .52) .

2- "في آخر مرة لم يستطع أحد من الصبية، أن يضرب بلية في بلية، لم يستطع أي منهم أن يرفع النحلة فوق كفه. النحلة أيضا صارت تدور قليلا ثم تقع على جانبها" (ص.58).

هكذا يتساوق الدوران العنيف/ الجهنمي للزمن مع اختلال دوران النحلة، ليمنحا لتكرار كلمة: دوران، دور تفريع السرد إلى متواليات تحمل قيمة وجدانية سلبية.

بناء على ذلك، يحدث قياسان لإنتاج المتماثلات عبر التكرار: يرتبط الأول بالحركة العادية للزمن، ويتطابق، بشكل عام، مع جزء *الاحتفال*، حيث أن الايحاء الإيجابي للدائرة ينبثق من زمن ما قبل "التحولات":

1- "تدور النحلة فوق الكف" (ص.8).
2- "جلسن في دائرة واسعة" (ص.9).
3- "دارت بعينها في المكان/ تدور حول نفسها كغزال سعيد" (ص.9).
4- "دارت بإبهامها من داخل جلبابها الواسع" (ص.10).
5- "سيضع فخاخه في دائرة واسعة" (ص.11).
6- "يدور كالضبع في دائرة واسعة" (ص.26).

أما القياس الثاني، فيتولد عنه أغلبية التفريعات العبورية، لكونه يستهدف زمن "التحولات" ومضاعفاتها. وتعتبر "القيامة"، لتجسيدها لعنف دائرية الزمن، حالته القصوى. ولن نعمد إلى بسط كل المتواليات الكثيرة التي تتقاطع عبر كلمة، دار/ الدائرة، إنما يمكن ان نقتصر على بعض العبورات، تكشف الدائرة عن الموقع النصي النووي لهذه الكلمة:

1- "إن الأيام تدور دورة عنيفة" (ص.31).
2- "فكر [زيدان] أنه لم يعد يرى هذه الطاحونة تدور وانقبض قلبه" (ص.50).
3- "تبدأ الطيور الصغيرة، تدور فرادى تائهة" (ص.64-65).
4- "لقد رأته زينب. حامد نفسه (...) يصرخ في فضاء واسع صدفة معتمة مرة وبيضة كبيرة مرة. يدور حول نفسه ويقع" (ص.67).
5- "سعاد تشكو الوحدة، وتدور من البيت الداخلي إلى الحوش" (ص. 91).
6- "لا أستطيع [عبد الله] أن أستدير وارى الشمس" (ص .100).
7- "قتلت [سعاد] فريد ولم يقتله غيرها. كان يأتيها كل مساء دائرا حول نافذتها أكثر من مرة. يظل يدور حتى يسمع آذان الفجر" (ص.117).
8- "كانت أربع أيادي ضخمة تتهاوى عليهما بأربع سلاسل رفيعة. ولم يكن لهما ملاذ. إذ أحكمت حولهما الدائرة يحوطها الرجال" (ص.144).
9- "تدور عيناه [الدليل] بحثا في كل اتجاه" (ص.147).

10- "كل تفكير أوغلا فيه [جابر وحامد] وصل بهما إلى قلب دائرة النار" (ص.148).
11- "أمامهم [أهل القرية] فقد دارت حياتهم فقط، حول قطار انقطع" (ص.170).
12- "أحس [علي] بالشمس كأنها أقعت داخل رأسه وأشعلت فيه النار وأحس أن الأرض، لأول مرة، تدور وتدور حقا" (ص.199).

وضمن هذا العبور بالقوة ذاته، يقع الشكل الدائري للجسد معبرا نصيا بين المتواليات السردية. ويمكن أن نركز على المتوالية الموالية كقياس نصي يبرز العلاقة بين الضيق ودوران الجسم:
"تغمز الثعبان أو القرموط بيدها، فيتحرك دائرا حول نفسه. يعلن عن ضيقه وطزاجته" (ص.63).

ويمكن أن نقيس على ذلك، هذه المتواليات السردية:
1- "انكمش [علي] ليصير في حجم ذلك القنفذ المذعور" (ص.27).
2- "لف [الشيخ مسعود] نفسه بالغطاء بإحكام" (ص.35).
3- "انكمشت [ليلى] تحت الغطاء، حتى كادت تتلاشى" (ص.80).
4- "الكون الذي يبدو كصدفة معتمة يجعلها [زينب] تنكمش في بعضها" (ص.89).
5- "إنه [عبد الله [لا ينسى كيف رق لحاله [زيدان] حين رآه مقعيا في الحجرة يوم رحيل زوجته" (ص.97).
6- "تمنى علي لأول مرة لو صار مثل سعاد، شيئا قبيحا، لا ينظر إليه أحد، لو تضاءل حتى اختفى" (ص.214).

تأسيسا على ذلك، تتيح السمة الدائرية لجسد منكمش، إمكانية عودة "الدائرة" لتربط من جديد، في راهن التلفظ، بين تجارب معيشة صعبة. ولأن الانكماش انسحاب مادي للشخصيات إلى دواخلها، فإنه يتصادى مع الصمت، بصفته انسحابا معنويا، تدل، أيضا، على الضيق والقلق:
1- "فهو متواضع رغم أنه [فريد[لا يكلم أحدا، ظلت ليلى تحبه وهو لا يتكلم" (ص.43)
2- "الفضاء واسع. البيوت نائمة عليها صمت" (ص.60).
3- "خيم عليهما الصمت لم يقطعه إلا محاولة الدجاج الوثوب للوصول إلى الرغيف" (ص.74).

4- "ما كادت النساء يسمعن صوته وهو يدخل من باب العشة، ثم وهو يضع المقطفة والعتلة فوق ظهر الفرن، حتى انسحبن صامتات. نظر عبد الله في دهشة ثم خاف وأحس أن الحدبة التي فوق ظهره تعلو. دخل الحوش هادئا صامتاً" (ص.94).

5- "يتذكرها [عبد الله] ويحزن في **صمت**" (ص.96).

6- "**الصمت** هو السماء التي نعيش تحتها جميعاً" (ص.97).

7- "منذ اختفى ابنها عرفت [أم جابر] الصمت (...) ولما طال مرور الأيام بلا أمل في عودة الغائب ازداد **صمتها**" (ص.102).

وفي مستوى آخر من العبورات بالقوة، يعكس تكرار كلمة: **غريب**، في عدد كبير من المتواليات السردية، النزوع إلى تغريب التجربة المعيشة بشكل عام؛ ذلك أن استعمالها بوفرة يربط محكيات عديدة، لا يمثل المحكي الغرائبي سوى تكثيف لغرابتها الواقعية. وهنا، نبسط بعض التفريعات السردية التي تتفاوت بينها، أحيانا، معاني كلمة: **غريب**.

1- "قال [الخواجة] ذلك وهو يبتسم ابتسامة **غريبة** (ص.47).

2- "النساء قد انتهين من أعمالهن **الغريبة**" (ص.91).

3- "عافت [سعاد] الطعام والكلام وسقطت في الحزن، ثم تملكتها حمى **غريبة**" (ص.113).

4- "تعشق [زينب] الوجوه **الغريبة**" (ص.134).

5- "أراد حامد أن يتحدث فبادره جابر الذي كان يتكلم في سرعة وخوف **غريبين**" (ص.137).

6- "لبثا في الفيلا **الغريبة** التي نقلهما إليها عاما كاملا لا يخرجان" (ص.143).

7- "كيف سارت الأمور على هذا النحو **الغريب**؟ أغوص في بحار الضلال وأمشي وراء سراب" (ص.155).

8- "أحس [علي] للكلمة مذاقا ومعنى **غريبين**" (ص.165).

9- "المدينة حوله طويلة منحنية كأنها حضن أم **غريبة**" (ص.186).

10- "جعل يتفرج على الحدبة **الغريبة** في ظهر كل منهم" (ص.192).

مـن جهـة أخـرى، يمكـن توظيـف مفهـوم "الـترادف التقـريبي" (Synonymie approximative) لمعالجة نمط آخر من العبورات التناظرية الصغرى؛ وهـو أداة تحليليـة ترصـد، أيضا، التشابهات بين المتواليات السردية:

"لكنها [ليلى] لم تفعل ذلك. ولم تلتف حوله [علي] رغم أنه متقنفذ حوله نفسه! إنه يسلط ضوء البطارية على التحويلة من بعيد للحظة سريعة، فالقنفذ يحس بالضوء. يطفئ ضوء البطارية. يبتعد عن القضيب، يدور كالضبع في دائرة واسعة (...) بعد أن ينهي دورة الضبع يصبح فوق القنفذ (...) يمسك بالقنفذ الذي يتكور مشرعا شوكه فيحمله برفق بين يديه" (ص.26-27).

يخلق العبور بين هاتين المتواليتين السرديتين، عبر عملية التذكر، مشابهة بين الوضع الجسدي لـ"علي" و"القنفذ"؛ ذلك أن تقنفذ "علي" نفسه، يؤدي، فورا، إلى تفريع السرد نحو استرجاع الشكل المرجعي الذي يستوحيه: فالتقنفذ يستمد سمته الدائرية من "القنفذ"، لذلك يشكل تقمص "علي" لشكله تماهيا مع حالته (الخوف/ الضيق)؛ مما يحيل هذا "القنفذ"، عبر الترادف التقريبي، بديله الاستعاري. على أن هذا الترادف لا يكتمل دون رصد امتداداته داخل بقية التذكر، لذلك يتوجب توسيع عملية التأويل، لتناوله ضمن الصيرورة الزمنية؛ وهو ما سيجعله يتأسس على انعكاسية استعارية، تتقاطع مع العلاقات الانعكاسية الجزئية التي تحدثنا عنها ضمن رصد الانشطارات المرآوية:

"ظل طويلا يتعجب للقنفذ الجبان الذي لا يريد أن ينهي تكوره و يجري، ويتعجب لعم عبد النور الذي يشتري القنافذ ويأكلها (...) لكن القنفذ الجبان عاد فأنهى تكوره وجرى ...

تذكر علي أشياء أخرى، لم يعرف لماذا تذكر أنه سمع أحاديث كثيرة عن اختفاء حامد وجابر، فأحس بأن صباح هذه الليلة مختلف، وانكمش ليصير في حجم ذلك القنفذ المذعور" (ص.28).

إذا كان ممكنا، ضمن هذا الملفوظ، موازاة تكور "علي" في راهن التلفظ، مع بديله: تكور القنفذ في الزمن الماضي، فلا يمكن موازاة فكر القنفذ لتكوره مع مقابله عند "علي"، إلا بعد التدرج في عملية القراءة، حيث سيشكل خروج "علي" إلى المدينة، قصد "تكسير دائرة الزمن الجهنمية"، محاكاة استعارية لجري "القنفذ". ومن ثم، يقع مسار القنفذ في الماضي، بناء استعاريا يحيل على مسار "علي" في الحاضر، وتغدو عملية التذكر صادرة عن وعي إبداعي، غير اعتباطي، تحكمه استراتيجية تنويع إجراءات الانعكاس والتكثيف.

في المستوى الثاني، يماثل الترادف التقاربي بين أكثر من طرفين، فيشكل نسيجا تشبيهيا يستدعي قراءة تأويلة وموائمة للكشف، عبر عملية العبور، عن خيوطه:

1- "وكانت تعرف حين تعثرت في إدخال الخيط إلى سم الإبرة، وبعد أن أخذهما جابر لضمهما ثم نهض إلى الحوش، أنه نهض ليبكي أمه التي صارت عجوزا فجاة ..." (ص.102).

2- "ظل هو منذ أن تعثرت أمه في الخيط و الإبرة في حزن ثقيل" (ص.129).

3- "رأى جابر أحد طرفي لسان الثعبان كالخيط الذي تعثرت أمه في إدخاله إلى سم الإبرة"(ص.146).

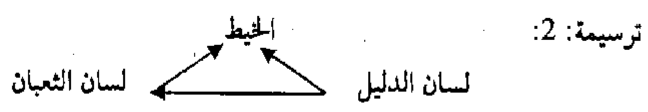
4- "ولسانه [الدليل] يتدلى إلى الخارج كلسان الثعبان، بينما تدور عيناه بخبث شديد في كل اتجاه. وفوق وجهه ابتسامة صفراء غريبة. وسقطت أشعة الشمس على وجهه فوجداه عدوا لئيما قديما أدركاه بعد طول عناء ...." (ص.147).

تتحقق، هنا، العملية التناظرية الصغرى عبر التقارب والمقارنة بين ثلاث صور تتراتب زمنيا، وفق علاقة تركيبية، نؤشر لها بما يلي:

ترسيمة: 1: الخيط ← لسان الثعبان ← لسان الدليل.

يقصد بالتراتبية الزمنية تراتب أفقي، داخل زمن القصة، للحظات تحقق علاقة الشخصية بالصور: فصورة الخيط التي ترتبط بعجز الأم تنبعث من الزمن الماضي، بينما تنتمي صورتا "لسان الثعبان"، و"لسان الدليل"، إلى الزمن الحاضر. ومن ثم تموضع التركيبة التشبيهية الأفقية صورة: "لسان الثعبان" وسيطا بين الصورتين الآخريين. والحال أنه، بسبب هذه الوساطة، يتحول شكل هذه الترسيمة إلى شكل ثلاثي الأضلاع؛ لأن منطق المماثلة الذي يحكم علاقة الصور داخل التركيبة الأفقية، يفرز علاقة جديدة: فمادام "لسان الثعبان" يشبه الخيط، و"لسان الدليل" يشبه "لسان الثعبان"، فإن "لسان الدليل" يشبه، بدوره، "الخيط":

ترسيمة: 2:

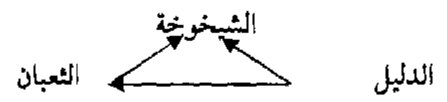


الواقع أن ارتباط صورة: الخيط باختلال وظيفة بصر الأم (أم جابر)، يحيله علامة على صورة مرجعية أخرى، هي العجز أو الشيخوخة. ويظهر أن استثمار هذه الصورة البديلة، سوف

يحقق تساوقا دلاليا عميقا مع الحقول الدلالية للصورتين الآخريين: "الثعبان" و"الدليل"، نظرا لكونه يرتبط، كما هاتان الصورتان، بالوضع الاعتباري للشخصية في الزمن الحاضر: "وهما الآن يفكران حقا. لكن بعد أن عجزا وشاخا. بعد أن نخر الوهن عظامهما" (ص.148).

لذلك، تغدو الشيخوخة تهديدا مباشرا بالنهاية المحتومة، بعدما كانت، فقط، مصدر "حزن ثقيل"، لتشكل مصبا لمسار حكائي، تنقلب فيه التراتبية الأولى للصور، حيث تصبح صورة: الشيخوخة، عبر الترادف التقريبي، التحقق النهائي للعبور النصي؛ مما يحيل الترسيمة المعدلة دائرية الشكل، كما تبرز اتجاهات الأسهم:

ترسيمة: 3:



بناء على هذه المستويات التحليلية، تتشكل الدائرة "رحما نصيا" تنبثق عنه مختلف التجليات الشكلية والدلالية داخل النص السردي: فهي تسم حركة الزمن الحكائي، وتكشف التجربة الزمنية المستعادة (المحسار المشروع = انغلاق الدائرة)، ويأخذ شكلها مسار حركة الشخصية في المكان (علي، حامد، جابر)، وتوظفها الانشطارات المرآوية، عند استشرافها لنهاية المسارات الحكائية، وتحضر ضمن العمليات التناظرية الصغرى نقطة عبور نصي، فتأسس بذلك ، لاحما نصيا ودلاليا يلملم شظايا محكي المسافات.

2-2- العمليات التناظرية الكبرى:

سبق لنا، ضمن المقدمات النظرية في الفصل الأول، أن عرضنا لتصور ريكاردو (1973) [J. Ricardou] حول إحدى انماط "التناظر الكبير" (Macro-Anologie) التي تدفع محكيات متعددة إلى التنافس حول الإحالة على الواقع المرجعي. ويتعلق الأمر بتنافسية خارجية تحدث بين المحكيات، عندما يحاول كل محكي الاستئثار بثوابت: المكان والزمان والشخصيات أو المواضيع، كي يفرض سيطرته النصية، ويحيل المحكيات الأخرى تابعة له.

الواقع أن النص السردي: المسافات يحرك، كما رأينا في المحور الأول، مجموعة من المحكيات بناء على تجميع أحداث متنوعة تحت ثابت واحد: هو الشخصية؛ مما يجعل تعدد المحكيات يرتبط

بتعدد 'الأسماء' التي عنونت بها الأقسام السردية. وبما أن هذه المحكيات تتقاطع وتتداخل فيما بينها، فإن تنافسيتها، تستهدف، أساسا، استحواذها على ثابتي المكان والزمن.

تتأطر المحكيات الصغرى، بشكل عام، داخل ثلاثة أمكنة (القرية والصحراء والمدينة)، ويشكل اسما اثنين منها عناوين لجزءين سرديين. بيد أنه يصعب ضبط حجم التفاوتات المكانية من محكي إلى آخر، لأن الاسترجاع الزمني والتداخل السردي الذي يتجاوز منطق تجاور الأقسام السردية، يعقدان عملية قياس مستوى تنافس المحكيات حول المكان، حيث إن توسيع الدوائر المكانية الضيقة، وانتشار محكي واحد داخل أماكن منفصلة، يخلقان وضعية تنافس مباشر وآخر غير مباشر، لا تفرز بدقة توزيعا مكانيا واضحا.

ضمن التنافس المباشر، تتصارع حول القرية، بصفتها مكان انطلاق السرد ومكان انتهائه، محكيات الشخصيات التي عنونت الأقسام السردية بأسمائها، وهي محكيات 'الأطفال'، و'سعاد'، و'ليلى'، و'زيدان'، و'عبد الله'، و'علي'، و'الشيخ مسعود'، و'زينب'، و'أم جابر'، و'ناظر المحطة'. على أن بعضها (الشيخ مسعود، أم جابر، ناظر المحطة) لا يقوي تنافسيته إلا بالارتماء، عبر الاسترجاعات الزمنية الخارجية، داخل ذاكرة هذا المكان. وإذا كان التنافس المباشر شديدا حول مكان القرية، فإنه في مكان الصحراء ومكان المدينة شبه منعدم، لكونهما مكانين يحتضنان، تباعا، محكي 'جابر'و'حامد' ومحكي 'علي' فقط. أما التنافس غير المباشر، فإنه يتيح لمحكيات صغرى إمكانية الامتداد داخل أماكن أخرى، انطلاقا من مكان توجد به بالفعل، هكذا يمتد محكي 'حامد وجابر' داخل مكاني القرية والمدينة، ويناوش محكيا 'عبد الله' و'أم جابر' سيطرة محكي 'حامد وجابر' على مكان الصحراء.

ومن جهة التقاطع عند ثابت الزمن، يمكن أن نستثمر حصيلة التحليل في محور الزمن الحكائي، للقول إن تنافسية المحكيات، في هذا الصدد، تقاس بحجم انتشارها داخل المدة الزمنية المشتركة بينها؛ مما يعني أنه بقدر ما يستنفد محكي من هذه المدة، بقدر ما تتقوى تنافسيته. ولا شك أن محكي 'علي' بانتشاره الزمني الواسع، يهيمن على الجزء الكبير من ثابت الزمن: فرغم ما يمكن أن يتيحه التداخل السردي من إمكانيات للمحكيات الضيقة الانتشار، ضمن منطق التجاور، كي توسع دوائرها الزمنية، فمحكي 'علي'، باحتفاظه بامتيازات التجاور واستثماره لإمكانات التداخل، يحضر بقوة داخل النص السردي. ولعل العودة إلى مراحل تشكله، كما رأينا في المحور الأول، توضح حجم انتشاره داخل النص السردي، فالمحكي-الإطار ينفتح على قسم معنون بـ'الأطفال'، وبصفة 'علي' طفلا، لا شك أن محكيه ينطلق، بدوره، من هذه النقطة السردية؛ وهو تزامن سيحدث، أيضا،

في نهاية السرد، حيث ينغلق المحكي-الإطار عند نهاية المسار السردي لشخصية "علي": "وأدرك [علي] أنه قد ودع إلى الأبد، زمن الحلم ...." (ص.219)، وبين البداية والنهاية، يتولد محكي "علي" ضمن بنى سردية تستقل بعناوينها، أو تتداخل مع البنى السردية للمحكيات الأخرى. ويتساوق هذا التوسع السردي مع إنتاج خطابات تقييمية تفرد الوضع الاعتباري لشخصية "علي"، كما يجلي هذا المقطع:

"يعرف أنه مميز عن أقرانه. إنه بالكاد في الثانية عشرة. لكنه طويل منهم جميعا، وقوي. أقوى منهم جميعا وذكي رغم أن أباه منعه عن التعليم" (ص.25).

سوف يأخذ هذا الوضع بعدا دلاليا آخر، حين نربطه بدلالة بقاء "علي" وحده بعد اختفاء مجتمع القرية، إذ إن "علي"، كما رأينا ضمن الحديث عن الانشطار المرآوي، يحيل على انبثاق قوى تغيير جديدة وسط التحولات السلبية.

بناء على ذلك، يمكن التساؤل عما إذا كان الوضع السردي العام يكفل لمحكي "علي" أن يقع محكيا-إطارا لتوالد المحكيات الأخرى. الواقع أن احتمالية التأطير تلك، ترتبط بمدى استيعاب محكي معين للمحكيات الصغرى، وتحويله لها مسارات سردية تابعة له، وخادمة لمساره السردي؛ وهو تشكل سردي تقليدي، يمكن القول إن محكي المسافات يؤسس استراتيجيته الجمالية والدلالية على تفويض أسسه. ذلك أن نوعية تشظي البنية السردية، ونوعية تشكل المحكيات الصغرى تفرزان شروط احتفاظ كل محكي – مهما كان صغيرا – باستقلاله، ضمن منطق التعدد داخل الوحدة: فرغم استحواذ محكي "علي" على جزء مهم من المكان والزمن، فإن إرغامات نصية كثيرة تجعله، فقط، محكيا يفوق محكيات أخرى بحجم انتشاره السردي.

لعل مسألة "التحبيك"، في علاقتها مع خصوصية التجربة المعيشة المستعادة، توضح حدود هذه العلاقة بين المحكيات: فإذا جاز اعتبار غياب القطار عقدة سردية، فتخصيص الجزء الافتتاحي: *الاحتفال* لاستعداد مجتمع القرية لاستقباله، يمثل لحظتها التنويرية. غير أن الجزء الثاني: *التحولات* سيكرس هذه العقدة، فيحرك السرد ليحيط، ضمن محكيات صغرى، بالوضعيات المادية للشخصيات؛ مما ينتج حبكات متعددة تتبلور كل واحدة منها، رغم تداخل المسارات السردية أحيانا، وفق منطقها الداخلي الخاص. ومن ثم، ينتشر كل محكي بقدر حركة الشخصية التي ترتبط به، من حيث حجم أدوارها السردية، ومستويات بحثها عن موضوع رغبتها.

بناء على ذلك، لم يتمكن محكي "علي" من استثمار انتشاره السردي كي يتحقق محكيا-إطارا، تدور المحكيات الأخرى في فلكه، بل يظل، فقط، إحدى البنيات السردية المكونة للمحكي-الإطار الذي يحمل عنوان: "المسافات".

خلاصة عامة:

نستنتج، بشكل عام، أن الكتابة السردية في محكي المسافات، تحاول خلخلة الشكل السردي التقليدي، في مستويات عديدة، نجملها في ما يلي:

في المستوى الأول، تبني اختياراتها السردية على تشطية هيكل النص إلى أجزاء تتفرع إلى أقسام سردية؛ مما يوزع البنية السردية العامة إلى بنيات صغرى. ولا يظهر أن السارد يحكم إنتاج النص من رؤية عليمة بكل شيء، إنما يفتح المجال لتعدد المواقع والرؤى السردية. ومن ثم، تخضع التوجهات الخطابية لمنطق سردي داخلي يربط تنويع صيغ التخطيب بالوضعية المادية للشخصية، فتتعدد الأصوات السردية، وتتلون البنية السردية بالغرائبي والشعري.

في المستوى الثاني، تكشف مقاربة مكون الزمن الحكائي، في آن واحد، عن انعكاس التجريب السردي على زمنية المحكي، وعن تأثير هذه الزمنية على التمظهرات الخطابية؛ فغدا ممكنا الحديث عن تجزيء مستوى المحكي الأول إلى مستويات أولى متعددة. كما توقفنا عند ارتباط تقنية الزمن بالتجربة الزمنية المعيشة، وبالنزوع إلى تقويض الخط الزمني الكرونولوجي، مما يفرز تجديد وظائفها، وقلب علائقها التقليدية. لنستنتج أن الزمن ليس، فقط، مكونا لضبط زمنية المحكي، بل يشكل، أيضا، فضاء لتمرير تصور النص السردي حول الوضع الاعتباري للشخصيات.

في المستوى الثالث، يخلق النص السردي سبل لملمة شظاياه، عبر خلق مسالك التعالق الداخلي: فرغم تعدد المحكيات، وصراعها داخل المحكي-الإطار، تعمل الانعكاسات الداخلية على ضبط تقاطعها عند مقاطع سردية تكثف نهاياتها. كما تستثير العمليات التناظرية علاقات التماثل بين متوالياتها السردية، سواء من حيث رصد إحالتها على الواقع المرجعي، أو من حيث رصد الرحم النص الذي تتفرع عنه مختلف تجليات النص السردي.

هذه، إذن، بعض الملاحظات التي سنحاول إثراءها ضمن الفصل الأخير، عند رؤيتها على ضوء ملاحظات أخرى حول الروايتين: موضوع المقاربة في الفصلين المقبلين؛ وهما: ترابها زعفران لإدوار الخراط (1985)، ثم مجمع الأسرار لإلياس خوري (1994).

الفصل الثالث

تمظهرات التجديد

في رواية ترابها زعفران لإدوار الخراط

I- الاختيارات السردية العامة

1- تقديم:

يمكن القول إن قضية تجنيس العمل الروائي لإدوارالخراط بشكل عام، غالبا ما تدفع الدارسين إلى موقعته ضمن أشكال السيرة الذاتية، بدليل استناد المؤلف، في تشكيل عوالمه، إلى حياته الخاصة. ولعل ذلك، ما يجعل الخراط (1985). يقدم لنصه السردي: ترابها زعفران[1] بنص مواز[2] (Paratexte) "تحذيري" يرتبط برغبته في قراءة أخرى تتجاوز هذا التجنيس:

"ليس هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك" (ص.5).

ويظهر أن إبعاده الخصوصية السيرية على نصوصه، يؤسس، كما يقول جونيت (1987)، لتعاقد تخييلي جديد يقيه التبعات المحتملة للتلقي الباحث عن التطابقات[3]، على المردودية الجمالية والدلالية لإنتاجه السردي. والحال أن نزوع المقاربة إلى القبض، أساسا، على تمثلات التجديد داخل المحكي، يبعدها عن هذا الإشكال المطروح، لإنه، كما يقول فيليب لوجون (1975) [Ph.Lejeune]: "كل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية، من أجل إقناعنا بواقعية محكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقلدتها في كثير من الأحيان[4]". من جهة أخرى، تطرح هذه العتبة النصية، بحديثها عن "نصوص"، تطرح قضية تجنيسية من نوع آخر؛ ذلك أن الغلاف الخارجي يقدم

---

(1) إدوار الخراط(1985)، ترابها زعفران، ط.2، 1991.

(2) "بالنسبة لنا النص الموازي هو الذي يتقدم من خلاله النص لقراءه أو لجمهوره، بشكل عام، بصفته أكثر من حد أو حاجز، فهو يتعلق بعتبة، أو بتعبير بورخيص حول المقدمة، ببهو يتيح لكل واحد إمكانية ان يدخل أو ان يعود أدراجه".
G.Genette(1987), Seuils,p.7-8.

(3) انظر نفسه، ص.202.

(4) . Ph.Lejueune(1975), Le pacte autobiographique, p.6

الكتاب، باعتباره رواية، بينما تحمل ورقة العنوان الداخلية ما يسميه جونيت (1987) العنوان التجنيسي-الموازي[1](Paragénérique) : نصوص اسكندرانية، ولأنه يقع مباشرة تحت عنوان الكتاب، ترابها زعفران، فهو يحاول أن يخرجه من الشكل السردي الأصلي (رواية) ليمنح له صيغة شكلية أخرى. وسيتضح ذلك، تحديدا، عند الانتقال إلى عملية القراءة، حيث يحيل هذا التوجيه "الأجناسي" الغفل (نصوص) مساحة الكتاب إلى تسعة أجزاء تحمل عناوين داخلية مرقمة. والحال أن هذه الغفلية تفتح المجال لاحتمالين تجنيسيين: فقد تكون هذه النصوص قصصا قصيرة، وقد تكون نصا سرديا واحدا، تتعدد مداخله. على أن المقاربة إن كانت لا ترى هذا التجزيء عنصرا تجديديا في حد ذاته، فإنها حين تربطه بالسياق التلفظي العام، تعتبره تجريبا يحكم تقسيم بنية النص السردي وتحديد تطوره. ومن ثم، فإنها ستعالج هذا النص السردي بصفته شكلا روائيا تتوزعه نصوص سردية تحت عنوان: "ترابها زعفران".

بناء على ذلك، سنحاول التوقف عند مستويات نصية، نتوسم فيها الكشف عن لعبة السرد عند تشييدها لعوالم النص ومكوناته على خرق وتجديد الشكل السردي التقليدي.

2- عن ترهين السارد الأول:

لا شك أن تجزيء النص السردي إلى تسعة أقسام مستقلة بعناوينها، يطرح مسألة الترهين السردي الذي يضطلع بدور سردها وتنظيمها. وإذا اعتبرنا أن السرد بضمير "الأنا" رابط ترهيني أساسي، بين الأجزاء السردية، فيمكن أن نفترض أن ساردا واحدا يظل هو الترهين المسؤول عن اللعبة السردية العامة. لذلك، ستتيح دراسة بعض الوضعيات التلفظية إمكانية تحديد أولي لحركته الترهينية، لأنه في محكي بضمير المتكلم، تساهم، كما تقول كوهن (1981)، كل العناصر الشكلية في تحديد السارد[2].

لعل الملفوظ الافتتاحي للنص السردي، يحمل عناصر سردية تضع المتلقي، منذ البدء، داخل سياق المنظور السردي العام:

---

(1) انظر جونيت(1987) المرجع المذكور، ص.93.

(2) كوهن(1881)، المرجع السابق، ص.185.

"عدت إلى شارع راغب باشا. كان الكوبري الصغير مفتوحا، ومياه ترعة المحمودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبري في دوامات متقلبة" (ص.7).

تتحدد، هنا، صفة السارد ترهينا يدشن عملية السرد بضمير "الأنا": ذاتا للتلفظ وموضوعا له في الآن ذاته. وبذلك، فهو ترهين خارج ومتماثل-حكائي، يبرز من خلال توظيفه للزمن الماضي، أنه على مسافة من "أنا" الفعل؛ وهي وضعية تلفظية يقترن فيها الصوت بالرؤية، وتتقلص معرفة "أنا" السارد داخل الرؤية الداخلية للشخصية ("أنا" الفعل/ "أنا" المسرود).

ويمثل فعل الحركة في المكان أول فعل يتم تسجيله، ثم تتحول الرؤية إلى الأشياء، ويغدو الفعل الثاني فعل معرفة، فتأسس علاقة استكشافية ستطبع الوضعيات التلفظية بشكل عام، حيث إن النص السردي يغص بصيغ فعل "أعرف" التي تومئ إلى حضور الذات في الزمن والمكان كإطارين للتجربة المستعادة. إلا أن هذه "المعرفة" تظل رهينة بإمكانات السارد التبئيرية، فإذا كانت تبئيرا داخليا للذات، فهي تبئير خارجي للشخصيات والأشياء، دون إغفال أن هذه "المعرفة"، كما سنرى في مجرى التحليل، تتسع أو تضيق حسب تموقعات السارد.

في المستوى الثاني، يتحول ضمير المتكلم المفرد، أحيانا، إلى ضمير المتكلم الجمع، فتطرح مسألة الإرغامات السردية التي تحيط بهذه النقلة:

"وقررنا نحن الصغار يومها ونحن نحمل كتبنا ولا نريد أن نلعب "البلي"، أننا عندما نكبر ونروح الثانوية، سوف نذهب إلى كوم بكير نحن أيضا ونطرف هذا المكان وبيوته السرية الواعدة بمتعات وملذات جنونية لا نعرف طعمها ولا نتصورها، حتى" (ص.75).

يتموضع السارد، هنا، خارج-حكائيا ومتماثل-حكائيا أيضا، لكنه يذوب داخل الصوت الجماعي، كي يقدم نشاطا جماعيا: فالطفل لم يقرر وحده تنفيذ مشروعه العاطفي مستقبلا، إنما كان القرار جماعيا، ولن يعبر عنه سوى تلفظ جماعي؛ ذلك أن الملفوظات التي تنبثق عن هذه الوضعيات التلفظية لا تستطيع فيها "أنا" السارد الأول إزاحة الشخصيات الأخرى التي تشارك "أنا" الفعل في موضوع التبئير. لأن إبراز هذا الفعل يتحقق من خلال الصيغة الجماعية لإنجازه.

وفي المستوى الثالث يتحول "أنا" الفعل إلى ضمير الغائب المفرد:

"أرى الولد، صغير الجسم ساقاه رقيقتان في "الشورت" الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنها فيها نظرة متأملة، مبكرة كثيرا عن سنه، وهو يقف في أول الصبح على حافة البحر الموحش عند المندرة" (ص.41).

في مثل هذه الحالات، يتمظهر السارد الأول ترهينا خارج-حكائيا ومتباين-حكائيا، على اعتبار أنه يحكي ضمن المستوى السردي الأول، قصة لا يحضر فيها إلا كشاهد، فتنحفر مسافة بين ذات التلفظ وذات موضوعه الذي تحولت إلى 'هو'. والحال أن هذه الاختلالات في الشبكة الترهينية المهيمنة على المنظور السردي، تثير التساؤل أيضا، حول علة هذه الانزلاقات (Glissements) الضميرية: ففي هذا الملفوظ، تؤكد الصيغة النحوية لفعل 'أرى' الهوة الزمنية التي تفصل الذاتين: السارد والولد، ذلك أن فعل الرؤية لا يتم داخل الزمن الماضي، بل هو فعل رؤية تهيئية تحدث في راهن التلفظ، مستعيدة صورة من الماضي عبر منظور سردي خارجي، على أن انفصال ذات السارد عن ذات الفعل، ما يلبث أن يختفي، ليعاود الالتحام تدريجيا، من خلال محاولة السارد التماهي أولا مع 'هو' الفعل (الولد): 'أحس عبر السنين الطويلة، بالنداوة اللينة تحدث قدميه والهواء المبلول على وجهه' (ص.41)، ثم يختفي ضمير 'هو' ثانيا:

'وعلى مسافة كبيرة داخل هذا الامتداد الساكن المتسايل تحت سماء خفيفة اللون كنقطتين، أراهما، لا تكادان تتحركان، أعرف أنهما أبي وأمي وحدهما في البعد الفسيح وأريدهما أن يرجعا بسرعة إلي' (ص.42).

تتميز هذه الوضعية التلفظية عن الوضعية السابقة، بكونها تميط اللثام عن هوية 'هو' المسرود (الولد)، لتنتقل الرؤية السردية إلى التبئير الداخلي. وحينئذ يتحول فعل 'أرى' إلى الحاضر التاريخي[1]، لينجز فعلا حقيقيا يرتبط بـ'أنا' السارد. ويبدو أنه لم يحدث تفاوت (Décalage) بين لحظة الفعل ولحظة تلفظه، بل تنصهر اللحظتان، لتؤشرا إلى التحام تام يلغي المسافة الزمنية بين الأنتين، كما أن هذا الملفوظ خطاب مباشر لضمير 'هو'، يرهنه السارد الأول.

وفي المستوى الأخير، تختفي 'أنا' السارد و'أنا' الفعل معا:

'الطفل يحس جسمه يتيقظ فجأة في الليل، في غرفة النوم الدافئة المغلقة الباب. ويجد أنه على سرير عال ثقيل بالأغطية، ليس سريره' (ص.83).

---

(1) يتعلق الأمر، هنا، باستعمال خاص في اللغة المكتوبة، والذي لا ينبغي خلطه مع 'الحاضر' في اللغة الشفهية ذي وظيفة الزمن الماضي أو المستقبل(...). ويمكن القول إن زمن المحكي هذا هو الحاضر التاريخي'.

D. Maingueneau(1981), Approche de l' énonciation en linguistique francaise, p.63.

تغدو رؤية السارد الأول، في مثل وضعيات التباين-الحكائي هاته، رؤية "العالم بكل شـيء"، أوالتبئير في "درجة الصفر". ولعل هذا الانزلاق الرؤيوي المزدوج إلى ضميري المفرد الغائـب، يـستغل هذا الموقع السردي، لينبش في مناطق تستعصي عن موقع السارد بضمير "الأنا".

والحـال أن علاقـة الـسارد (الـشيخ) بـذات الفعـل (الطفـل) يحكمهـا مـا يطلـق عليـه جيراركورديس(1986) [G.Cordesse] "بالتلفظ الهجين"[1]، حيث إن البلبلـة الـتي تعـتري ضـمير السرد، تعكـس التبـاس علاقـة "أنـا" الـسارد، بـ"أنـا" الفعـل: فهـي أحيانـا واضـحة، عنـد تطابقهمـا والتحامهما، وأحيانا أخرى، ترتبك عند إحساس "أنا" السارد بالانفصال عـن "أنـا" الفعـل. ويظهـر أن ذلك يرتبط، بشكل عام، بخضوع السرد لإرغامات معرفة المنطقة المشتركة بـين الـذوات الفاعلـة، إذ يحدث أن تنفلت إحدى الذوات عن وحدة الهوية، فيتأرجح السرد بين الضمائر النحوية.

3- منطق تشكيل المادة الحكائية:

نسعى، في هذا المستوى من التحليل، إلى مقاربة طرق انتظام الوضعيات التلفظيـة، بـصفتها بنى سردية تحتضن تركيبات حدثية. وسـنحاول الحـرص علـى اختيـار النمـاذج النـصية الـتي تمثـل الفضاءات الزمنية المستعادة: الطفولة والصبا والشباب؛ مما سيمككننا من القـبض علـى أسـس بنـاء الحبكات الصغرى في علاقتها بالتجربة المعيشة المستعادة.

في البدء، نتابع في الجزء السردي الأول منطق توالد وضعيات تلفظية عديدة، لبلورة محكـي صغير يستعيد علاقة "أنا" الفعل بشخصية "حسنية":

"وسمعت أمي وست وهيبة تتحدثان همسا عن الـسكان الجـدد في الـشقة التحتانيـة المطلـة على الجنينة. وسمعت الست وهيبة تقول إن ذلك في وجهنا، ويجب أن نفعل شيئا" (ص.11).

يبرز أن تذكر "أنا" السارد/ الشيخ لهذا الموقف، لم يتأثر بالمسافة الزمنية البعيدة، بل ينحـو إلى عرض الأشياء كما كانت تبدو لـ"أنا" الفعل/ الطفل؛ وهي رؤية تبئيريـة ضـيقة تموقـع الطفـل متلقيـا داخليا غير مباشر لمتلفظين فاعلين، لا يستطيع فك مغالق تلفظهمـا. بيـد أن إدراج "الـسكان الجـدد" موضوعا للتبئير، يتقاطع مع اهتمامات الطفل؛ مما سيدفع هذه الوضعية التلفظية التي تعتمد الهمـس المبهم، إلى تفاعلات سردية تجسد رغبة "أنا" السارد في متابعة النمو العادي للأحداث في ذهن الطفـل؛

---

[1] voir G. Cordesse(1986), « note sur l'énonciation narrative », Poetique,65, p.43.

وهو نمو يتبلور في مقاطع سردية تعيد تفكيك موضوع الهمس المنطلق، فتؤسس مسارا سرديا صغيرا. وهكذا يحدث انتقال مباشر إلى المقطع الموالي:

"كانت الشقة التحتانية دائما مغلقة الشبابيك، وكنت أعود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا والمح وراءه حسنية.

كنت أراها، نحيلة، شعرها الكالح مربوط بمدورة بيضاء، وصغيرة الجسم ولا تكبرني ربما إلا بسنين قليلة، وأحس أن فيها شيئا ما يجذبني وأحبه جدا" (ص.11).

ثمة، في هذه الوضعية التلفظية، بداية اندراج "أنا" الفعل في مجرى الأحداث التي تحدث في معزل عنه، حيث سيدفعه سماعه الهمس المبهم، إلى تذكر علاقته الملتبسة بشخصية "حسنية"، ليتشكل نوع من التوازي بين ما يسمعه "أنا" الفعل، وبين ما يلاحظه في محيطه العام. ومن ثم، يظهر أن همس الجارتين يمثل وسيطا تلفظيا، للانتقال إلى مضمون علاقة الطفل "بحسنية". وهو ما يثبته الملفوظ الموالي:

"كنت أحبها وكنت أيضا أخاف من شيء ما مكتوم في همود جسدها الرفيع المهدود.

قالت لي مرة، وهي لا تنظر إلي، إنها تسافر في الليل، وتروح بعيدا جدا وأن سفر الليل متعب ولا تطلع له شمس.

وخيل إلي أنني فهمت، وأنها ربما تذهب إلى محطة مصر وتقضي الليل مسافرة في القطار وتعود قبل الصبح. وكنت أصدق هذا وأعرف في الوقت نفسه أنها لا تترك البيت أبدا.

وقالت: ربنا يتوب علينا من سفر الليالي" (ص.13).

يبرز أن كشف مسار علاقة "أنا" الفعل بشخصية "حسنية"، يرتهن لمستوى التواصل بينهما: فـ"حسنية" تدرك أن الطفل لا يؤهله وضعه الاعتباري لاستيعاب وضعيتها المادية (مجمل الشروط الاجتماعية التي تعيشها الشخصية)، فاختارت التعبير عنها استعاريا، كما لو أنها تحدث ذاتها بصوت مرتفع؛ مما يدفع الطفل، لاكتفائه بالمعنى الحرفي، إلى تسجيل مفارقة في كلامها، ليتعمق وجله السابق من جسدها (الكاتم لأسراره). ومن ثم، يحكم خلل التواصل بين الشخصيتين بناء الوضعية التلفظية في مرحلتين: في الموقع الأول، يخطب صوت "حسنية" في خطاب غير مباشر، انعكاسا لحركة عينيها غير المصوبتين للمتلقي المفترض: الطفل. وفي الموقع الثاني، يخطب بأسلوب مباشر، إنما يختفي ضمير المخاطب (لي) من الصيغة الإسنادية، فاحتفظ فقط، بـ"قالت"، للدلالة على كونه صوت داخلي مسموع. والحال أن "أنا" السارد/ الشيخ لم يتدخل لتصويب هذا الخلل، بل يخرق السياق

التلفظي لينتقل إلى أحداث ومواقف متفرقة. غير أنه ما يلبث أن يعود إلى الهمس بين 'الأم' والجارة 'وهيبة'، بصفته مصدرالإخبار عن موضوع انشغال 'أنا' الفعل:

'كنت أسترق السمع إلى حديثهما الهامس، وأنا أنقل تصاريف الأفعال الإنجليزية (...) وعرفت أن العربجية من الإصطبل الذي أمامنا يدخلون الشقة التحتانية بالليل (...) وهمست ست وهيبة بصوت أجش قليلا ومليء بالحرارة: ومش بس العربجية يا ختي، دول بيجبو لهم زباين من القهوة اللي على الحمودية في أنصاص الليالي ولا كوم بكير. وكان للكلام الغريب وقع غامض في نفسي ولم أجرؤ أن أسأل. فقد حدست، طبعا، أن فيه مما يحدث بين الرجال والنساء ما يروع' (ص.16).

تحتفظ هذه العودة السردية إلى موضوع التبئير الرئيسي، بعناصر الوضعية التلفظية السابقة، لأنها توظف من جديد، المواقع السردية التي دشنت انطلاق الحكي الشذري في هذا الجزء: فـ'أنا' الفعل ما يزال يحتل موقع المتلقي الداخلي للخطابات المهموسة؛ كما لا تزال 'الأم' والجارة 'وهيبة' تتابعان قصة 'حسنية'. غير أن 'استراق السمع' الذي يقوي وضعية التلقي، تجعل 'أنا' الفعل يزعزع وضعية الغموض، فيتمكن، عن طريق 'الحدس'، من معرفة التباس علاقة الرجل والمرأة. وبذلك، يحول عدم تحقق تواصل مع المتلفظين الداخليين دون تبديد الغموض تماما.

خلافا لذلك، يتمكن المتلقي الخارجي، بناء على تلميحات الخطابات المهموسة، من فك الدلالة الاستعارية لسفر 'حسنية' الليلي، باعتباره ليس سفرا في المكان، كما يعتقد الطفل، بل هو إحالة على الغوص في ملذات الليل. على أن السارد لا يأبه بهذه المتابعة الخارجية، إنما يتحرك وفق درجة إدراك الطفل للعلاقات الاجتماعية؛ مما يجعله ممعنا في التقاط تفاصيل الوضعية المادية لشخصية 'حسنية'، كما يستوعبها الطفل:

'وعندما عرفت أن البوليس لم يدخل شقة الست وهيبة، ولم يسألها عن شيء، سطع لذهني همسها لأمي، وفهمت وكنت لا أريد أن أراها' (ص.21).

يكشف هذا الملفوظ عن تبرم 'أنا' الفعل من نهاية علاقته بـ'حسنية'، بسبب ترحيلها قسرا من طرف البوليس. وإذا لم يكن مقتنعا أو مستوعبا لمبررات الترحيل، فإنه اكتشف من حرك مسار هذا الانفصال الذي تحقق ضد رغبته.

بناء على ذلك، يتضح أن هذا الحكي الشذري الذي يستعيد علاقة 'أنا' الفعل بشخصية 'حسنية'، يتبلور من خلال توسيع سردي لوضعية بدئية، حيث يظهر أن السارد لا يتقصد الحكي

المباشر، إنما يعرض وضعيات تلفظية يشد بعضها إلى بعض دون ارتباط سببي ظاهر بينهما؛ لأن حمولتها المتنوعة من الأحداث والخطابات التوصيفية والتعليقية، تربطها بسياقات تلفظية تتبادل الخرق بينها بشكل فجائي. ومن ثم، تأتي الوضعية النهائية لتختم، عبر إبراز كيفية تحقق انفصال 'أنا' الفعل عن موضوع رغبته، مسارا حكائيا متشظيا.

في الجزء السردي الرابع: *فلك طاف على طوفان الجسد*، يستعيد السارد مجموعة من اللحظات الزمنية داخل بنى سردية متجاورة. وإلى جانب العلاقات السردية التي يمكن أن تجمع بين هذه اللحظات، ثمة علاقة سردية تجمع بنية سردية بالمحكي الشذري الذي توقفنا عنده؛ وهي علاقة تمكن معالجتها، في آن واحد، من إبراز طريقة الربط الذي ينجزه السارد، حكائيا، بين جزءين سرديين، وكذا رصد خضوع الرؤية لـ'أنا' الفعل عند اتساع حركته.

'وقفنا في حلقة متضامة متزاحمة نسمع بلهفة، وقلوبنا تدق عن أشياء مبهمة تماما علي، ولا أستطيع أن أتصورها مهما حاولت، ولكنني أحس لها سحرا لا مقاومة له. وبينما أنطون زخاري يهمس بصوت حاد وسريع ومبحوح قليل، كان الأولاد يقاطعونه ويهتفون بأصوات فيها انكسار البحة الأولى، ويضمون رؤوسهم بعضها إلى بعض ويدورون حوله ويستحثونه بالسؤال عن التفاصيل. كانو يعطوننا نحن الصغار ظهورهم كأنهم وقد تركونا ندخل الحلقة، نفضوا أيديهم منا' (ص.74).

يندمج 'الأنا'، هنا، ضمن ترهين جماعي يمثل متلقيا داخليا لخطابات مهموسة حول 'أسرار الجسد'، فيحتفظ، كدأبه، بوضعه على هامش حلقة الكبار، مستندا إلى السمع مصدرا للإخبار. بيد أنه لا يستطيع، مرة أخرى، استيعاب تلفظ الآخرين؛ وهو ما يجعل مثل هذه الوضعية التلفظية تلعب دور التشويق السردي، لأنها تتوغل في إنتاج تعليقات خطابية تعرض للشروط والملابسات التي تحيط بالحدث دون التطرق إليه، بشكل مباشر. هكذا، تغدو رنة صوت الكبار وحركات رؤوسهم وإلحاحية أسئلتهم، المظهر الخارجي للخوض في 'الأشياء المبهمة'. على أن التدرج في القراءة يكشف أن التركيز على التوصيف الشكلي، يهيىء لسرد إخبار يمثل المسعى الرئيسي للوضعية التلفظية:

'أما غريب فقال إنه دخل على واحدة خلعت له قميصها الحرير الأبيض وكانت عارية تماما تحته، وسألته عن اسمه و أين يسكن. ولما عرفت أنه من غيط العنب ومن شارع الكروم تركته يفعل ذلك مرتين إحداهما بعد الأخرى، ولم تأخذ منه أي مليم. وقالت له إن اسمها حسنية وإنها سكنت

مرة في شارع الكروم، وإنها تراعي الأصول وعليها دين لناس طيبين هنا تريد أن تؤديه (...) وكنت استمع للحكاية وقلبي يرتجف مليئا بالغموض ولم أصدق أنها هي، أبدا" (ص.75).

يدمج "أنا" السارد، بانتقاله إلى خطاب شخصية "غريب"، ميتا-محكيا مسرودا يحيل من جديد، على انشغال الطفل بـ"حسنية". ويبدو أن حفاظ الخطاب المسرود على تراتبية مغامرة "غريب"، يحكمه مقصدية تشخيص وقع الإخبار النهائي على المتلقي الداخلي (الطفل)؛ ذلك أن دهشة الطفل تتعاظم كلما تقدم "غريب" في سرد حكايته، إنما ستتكسر توقعاته عند إدراج "حسنية" كموضوع للمغامرة الجنسية، ليتضح أن السرد لا يتحرك، أساسا، للكشف عن مصير ظل مجهولا، بل ينشد إلى منطق البحث عن صيغ سردية تبرز أشكال إبعاد موضوع الرغبة عن "أنا" الفعل. غير أنه لا يمكن استبعاد أن يكون كذلك رفض الطفل لهذا الإبعاد الذي تمارسه، دون قصد، حكاية "غريب" حافزا لهذا الانتظام العام للعناصر السردية.

وضمن نفس الإطار، يمكن أن نقبض على خصوصيات سردية أخرى داخل الجزء السردي: *الموت على البحر*، لكونه يبلور محكيين شذريين تتداخل بناهما السردية، تبعا لحركة "أنا" الفعل في المكان؛ وهو ما يمكن مقاربته بالوقوف عند بعض المقاطع السردية:

"عندما أدخل من باب "اللوكاندة" أحس على الفوربنفح البلل والعتمة الهادئة بعد نور البحر الصافي. الأرض المبلطة، من غير سجاد، رطبة وعليها ماء قليل، وفي المدخل كله رائحة عامة وحميمة في الوقت نفسه. وكانت صاحبة "اللوكاندة" مدورة الوجه رائقة السمرة، ممتلئة قليلا، تجلس وراء المنصة الدائرية في المدخل، وعندما تراني أدخل ترحب بي بصوت ناعم يدغدغ في اهتزازا داخليا، أهلا يا غنن يا حبيبي ، تعال، تعال عندي هي الرجالة برضو ينكسفوا، وتعزم علي بالشيكولاته، دائما، كل مرة، فأرفض، وأتأبى، دائما، كل مرة حتى تغريني بأن آخذها، بصوتها هذا الدسم الكسول، وهي تجذبني قليلا إليها وتضع ذراعها الرخصة العارية على كتفي وتضمني، قليلا، إليها" (ص.45-46).

تمثل هذه الوضعية التلفظية امتدادا لوضعيات أخرى تؤطر سعادة الطفل في فضاءات حميمة. ويمثل فضاء "اللوكاندة" محطة رحلته اليومية عبر "الأتوبيس" الذي يقوده الخال "تاتان"، انطلاقا من فضاء "الكابينة" على الشاطئ. ويظهر أن صياغة هذا المشهد كي يكثف اللحظات الحميمة، اقتضى تشكيل بنية فعلية دالة على الديمومة، حيث إن تراتب أفعال المضارع (أدخل، أحس، تجلس، تراني، ترحب، تعزم، أرفض، آخذها، تجذبني...) مضفورة بصيغ الزمن التواترية (دائما، كل مرة)، وسط

توصيف الحركة ورنة الأصوات والروائح، يسعى إلى تثبيت مسار سردي قصير يتكرر كلما تكررت الرحلة (السعيدة). على أن العنصر المركزي في هذه الوضعية التلفظية، يتجلى في تساوق منطق إنتاجها مع منطق إنتاج الوضعية السابقة في محكي علاقة الطفل بـ"حسنية" (الجزء الأول): فعلى الرغم من كون السرد يتجه نحو تثبيت مركزية المرأة داخل المحكي الشذري، فإنه يقدمها ضمن عتبات يعبرها الطفل إلى الفضاء المركزي؛ ذلك أنه كما رأى "حسنية" داخل العتمة، عند مروره أمام باب شقتها كي يصعد إلى بيته: "عندما تحس بي تستدير بوجهها إلي من العتمة الخفيفة" (ص.11)، يرى أيضا "رانة" داخل "العتمة الهادئة" بمدخل "اللوكاندة"، عند صعوده إلى غرفة: "بقطر"، وكما بدأت علاقته بـ"حسنية"، تبدأ علاقته بـ"رانة" عبر منحهما له الشكولاته/ الكراملة، ثم ضمه إلى الصدر: "أعطتني [حسنية] حبة كراملة (...) وفجأة ضمت ذراعها الرفيعة وضمت رأسي إليها" (ص.12). ومن ثم، تخرج كلاهما، تدريجيا، من "العتمة"، لتغدوان، في تواز مع استحالتهما موضوع رغبة ملتبس، المحور الرئيسي للسرد. بيد أن السارد لا يعتمد في محكي "اللوكاندة" على شخصيات أخرى كبؤر للرؤية، كما فعل في المحكي الشذري الأول، كي يكشف عن الوضع الاعتباري لشخصية "رانة"، بل يخضع لرؤية الطفل الخاصة. ومن ثم، لن يتغير، سرديا، الطابع الرتيب لإعادة إنتاج العلاقات الأولى داخل "اللوكاندة"، إلا إذا ضبط الطفل إحدى اختلالاتها:

"وفي مرة تأخرت، عندما دخلت "اللوكاندة" فزعت فزعا غامضا لأنني لم أجدها في الردهة، وراء المنصة، و ندفعت، كأنني مروع، إلى غرفة بقطر ابن عمي وفتحتها على الفور، فوجدتها أمامي وهي تعتدل واقفة جنب السرير المهوش الفرش، وتزرر الزر الأعلى من الروب الخفيف (...) وأدخلت يدها في جيب الروب و بحثت قليلا ثم قالت. "أهي .. الشكولاته بتاعتك .. خذ .." ولكني رفضت تماما هذه المرة، وأطرقت برأسي في عناد (...) وكان جسمها باذخا ومبذولا وأحسست بغموض أنها تراهن به في لعبة خطرة، وخفت عليها، ونشقت رائحتها الخفية، وكان وجهي يضطرم، ولم أبك، بل كنت غاضبا" (ص.47ـ48).

تحرك هذه الوضعية التلفظية بنية فعلية تراكب تراتبية سردية أخرى مناقضة للمسار السردي السابق؛ ذلك أن تأخر "أنا" الفعل يدفع شخصية "رانة" إلى إعادة التموضع في المكان كي تنجز نشاطا آخر يرتبط بعلاقتها بشخصية "بقطر"؛ مما يولد موقفا فجائيا يفرض على "أنا" الفعل ردودا فعلية فورية: فإذا كانت "رانة" حريصة على إنتاج نفس الخطاب ونفس الحركة (تقريب الطفل وإعطائه الشكولاته)، فعدم استجابة الطفل لها يقوض التعاقد (التفاهم) السابق بينهما، ويكشف، في الآن

ذاته، عن علاقته الملتبسة معها، إذ إن خوفه على جسدها وغضبه من وضعيته الجديدة، لا يمكن تفسيره إلا بربط تركيز الشذرات الوصفية على جسد "رانة" بقوة حضوره في ذهنه كموضوع للرغبة. ومن ثم، يظهر أن "أنا" السارد لا يلجأ إلى تحديد نوعية الحدث أو المشهد دفعة واحدة، بل يقدمه مفتتا عبر توصيف جزئياته: فلإثبات حيثيات مقاومة رغبة الطفل في استمرار علاقته بـ"رانة"، تنهج العملية السردية مسارا متدرجا، تغدو ضمنه عين الطفل مركبا ومنظما خارجيا لأجزاء المشهد، حيث يتسلط التبئير على الأوضاع الجسدية وشكل اللباس كي يبني لحظة توتر تصطدم فيها رغبة الطفل مع رغبة "بقطر" عند (جسد) "رانة". غير أن التباس وظيفة "رانة" على الطفل، إن كان يخلخل علاقة الاتصال بينهما، فإنه لم يحسم نهائيا في مسارها؛ مما يجعل السرد يتابع، ضمن وضعيات تلفظية أخرى، عملية تشكل الانفصال التام بين الشخصيتين:

"في ذلك الصباح انتظرت خالي كالمعتاد، ولكنه عندما وقف بالأوتوبيس نظر إلي من فوق مقعده نظرة غريبة ونهض، على غيرعادته. وجاء إلى الباب قبل أن أصعد وقال لي: بلاش النهارده . خليك .. إلعب هنا أحسن. وأحسست توجسا وقلقا مستأثرا، فلم أرد عليه، وفعلت ما لا أفعل إلا نادرا، صعدت بصمت وتصميم، وجلست على مقعدي الصغير" (ص.55).

يندرج هذا الملفوظ ضمن عودة سردية إلى محكي "اللوكاندة" متابعة نهاية علاقة "أنا" الفعل بشخصية "رانة"؛ مما يحيله بداية ارتداد سردي (Regression) يخرق سياقا تلفظيا يستعيد لحظة رعب عاشها الطفل، قرب الشاطئ، عند رؤيته امرأة تدوسها سيارة. والحال أن هذا التوجه السردي يتضمن مؤشرات جديدة تضفي عليه بعدا "دراميا"؛ لأن بناء الارتداد السردي لتساوقه مع هذا السياق، استلزم تدرجا سرديا في تهييء الوضعية العامة التي تكتنف عيش الطفل وضعية رعب أخرى.

في هذه الوضعية التلفظية، ليس صوت "الخال"، بصفته خطابا شفهيا مباشرا، سوى تشخيص لشكل نظرته (غريبة)؛ ولذلك، فهما ينمان معا عن بروز مسار جديد لأحداث لن تكون معتادة . وهنا، يبني "أنا" الفعل ردود فعله على ما يشبه الحدس بوقوع حدث يستوجب منه إنجاز رحلته إلى "اللوكاندة"، حيث إن رفضه لرغبة "الخال" ينبع من رغبته في استكناه علة إحساسه بالتوجس والقلق. ورغم أن هذا الإحساس لم يحدث إلا بسبب موقف "الخال"، فإنه يحضر حافزا سرديا يحرك السرد، ويخضعه لايقاعه؛ مما يخلق نوعا من التنامي الدرامي من مقطع إلى آخر:

كان يقف على مقربة من الباب جمع صغير من البوابين والمكوجية والبياعين والفضوليين القلائل، يتهامسون ويتحدثون بصوت خفيظ. وسمعتهم يقولون وأنا أشق طريقي بجانبهم على الرصيف، إمتى؟ حد عرف مين؟ بيقولو على وش الفجر.. خسارة.. والله ست فنجرية وبنت حلال.. الله يرحمها بقى.. ما احنا بكره هنعرفوا ...' (ص.56).

تموقع هذه الوضعية التلفظية 'أنا' الفعل، من جديد، متلقيا داخليا لأصوات شفهية، لكنها هذه المرة، أصوات غفلة لذات جماعية، تراعي عملية تخطيبها سياق إنتاجها، فعرضت كما التقطها 'أنا' الفعل، متداخلة ومتعارضة وغير منسجمة. وتكمن أهمية هذه الأصوات في كونها تخترق وتشظي بنية المقطع السردي، لتتشكل نتفا خطابية مباشرة، مما يتيح لها المساهمة في جعل التنامي 'الدرامي' للمسار السردي يتوازى مع حركة 'أنا' الفعل في المكان: فلا شك أنه كلما تقلص حجم المسافة بينه وبين 'اللوكاندة' يزداد حجم توجسه وقلقه. ومن ثم، فالأصوات الغفلة في إحالتها على ضمير 'هي'، وإثارتها للوحدتين اللغويتين: 'الله يرحمها' و'الظالم'، في باب 'اللوكاندة' ستضاعف هذا التوجس، مما يحيل حركة 'أنا' الفعل حركة اندفاعية واقتحامية:

'وعندما اندفعت إلى الداخل من بينهم جميعا، وقبل أن يمسكني أحد رأيتها على السرير. كانت مغطاة بملاءة بيضاء، عليها بقع الدم، داكنة، ترشح ببطء وتتسع في مواقع مختلفة عند الصدر والبطن...'(ص.57).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يشخص لحظة تنوير حبكة صغيرة، لكونه يجيب عن أسئلة الإحساس بالتوجس والقلق، بصفتهما حافزا لتحريك السرد. على أن هذا التنوير السردي يرتبط، أيضا، بمبرر إنتاج الوضعيات التلفظية السابقة؛ ويتعلق الأمر بتشييد لحظتي اللقاء والتوتر اللتين تحيطان بعلاقة 'أنا' الفعل وشخصية 'رانة'. ومن ثم، يظهر أن 'أنا' السارد ينسج بين الشخصيات علاقات متشابكة، يقع إنتاج بعضها وسيطا سرديا لإنتاج أخرى؛ حيث تغدو علاقة 'أنا' الفعل بشخصيتي 'ناتان' و'بقطر' سياقا سرديا لبلورة المحكي الشذري الرئيسي الذي يرتبط بعلاقته بشخصية 'رانة'. غير أن هذا السياق السردي ليس تأطيرا شكليا لأحداث أساسية، بل هو سياق منتج لفضاءات حميمة، لن تتمكن بدونها لحظة الانفصال بين الذات وموضوع رغبتها من اكتساب قيمتها الجمالية والدلالية.

ولنختتم هذا المستوى التحليلي بالانتقال إلى جزء سردي آخر، يخضع فيه إنتاج المحكي لوضع اعتباري آخر، نتابعه من خلال هذين المقطعين:

1- "ودارت حول المائدة، ورفع اسكندر وجهه إليها مندهشا متسائلا، ومدت إليه يدها وقالت بهدوء: تعال معي.

ودارت بي خواطر مفاجئة، وتجسمت في ذهني ثم اختفت على الفور صور مخطوفة من سافو دوديه، ونانا زولا، وغادة الكاميليا، وغرفة زيزي التي تخيلتها علوية على سلالم من وراء الباب الخلفي الصغير، وستائرها خفيفة شفافة تطل على البحر وعلى باب القلب المفتوح وهوس الجنس وعربدته، ومناعم الجسد كما رأيتها، أول مرة، في الراقصة البلدي، عارية، وأنا في الثانية عشرة في فرح بجوار بيتنا في محرم بك. وارتعبت من احتمال الإصابة بمرض سري ..." (ص.38).

2- "نظرت إلي وأنا واقف متحيرا في الطرقة، وقالت، غاضبة وحارة بهمس خشن:

- إمش من هنا، يالله، روح من غير ما تسأل، إمش يالله يا حبيبي إمش.

ولكني أحسست فمها على خدي، فجأة، في قبلة خاطفة ملحة، ودفعتني بيدها، برفق، و أقفلت الباب عليها. وسطع في ذهني على الفور أني نجوت من الكمين ولم أتذكر الملاك ميخائيل" (ص.39).

يدشن المقطع الأول مسارا سرديا شذريا يحول، فجائيا، اتجاه السرد إلى مرمى سردي غير الذي توقعه "أنا" الفعل. ومن ثم، تتشيد وضعية تلفظية تحيط بثلاث ردود فعل متعاقبة: تبرز أهمية الأول في كونه يخلق وضعية طارئة، لأنه يرتبط بشخصية "زيزي" التي غيرت، فجأة، دورها المرجعي (الإيقاع بـ"أنا" الفعل في كمين "اسكندر")، فتكسر توقع "اسكندر" الذي يقتصر على الاندهاش والتساؤل. غير أن الطريقة التي تنجز بها ذلك، تدفع "أنا" الفعل، عبر محكي-ذاتي (Auto-récit) إلى الاندراج في الوضعية الطارئة، بناء على تفسيره صوتا سابقا لشخصية "زيزي":

"قالت، مباشرة، في هجوم جنسي واضح ومستقر وطيب القلب، من أول وهلة:

- "يا أهلا بالباشمهندس الحليوة الصغيرة بتاعنا، اتفضل، اتفضل يا حبيبي" (ص.36).

وبذلك، يغير، بدوره، مسعاه السابق (تنسيق العمل السياسي مع اسكندر)، وينخرط في مشروع جديد، يبدأه بتلامس يده مع يد "زيزي"، ثم اختفائهما عن الأنظار. ولأن مشروع العلاقة الجديدة سينتقل بـ"أنا" الفعل لأول مرة، إلى تجربة جنسية فعلية، فإن "زيزي" تغدو موضوعا جنسيا سيملأ الصور الجنسية الشكلية؛ ذلك أن انتظام متواليات المحكي-الذاتي، من حيث العبور من الصور التي خلفتها القراءات إلى غرفة "زيزي"، ثم إلى مناعم الجسد التي رآها "أنا" الفعل، تحيل "زيزي"

مجسما ومحققا للحلم الطفولي؛ لأنها تجمع في جسدها، مثالية الشخصيات المتخيلة ومادية الشخصيات الواقعية. وهنا، يمكن الإحاطة بمادية الجسد في المقاطع الوصفية للراقصة ضمن الجزء السردي الخامس، ليتجلى أن انبثاقه الفجائي في الحكي-الذاتي، يعود إلى قوة حضوره، منذ زمن الطفولة، في ذهن "أنا" الفعل.

أما المقطع الثاني، فيبني عملية تكسير توقع "أنا" الفعل الوصول إلى جسد "زيزي"، عبر تحقيق تكامل خطابين: ففي الوقت الذي يعلن فيه الخطاب الشفهي المباشر عن نهاية العلاقة مع إحجامه عن كشف علة ذلك، يتكفل الخطاب الفصيح بتجسيد عملي له (دفعتني)، وتأويل أبعاده. ويظهر أنه خلافا للوضعيات التلفظية التي تتبأر من خلال "أنا" الطفل، يتيح الاستناد إلى رؤية "أنا" الشاب حسم مسار الأحداث في حينها، أي أنه لا تحدث العودة، ضمن وضعيات تلفظية أخرى، إلى الحدث ذاته، لتبرير مسايرة النمو البطيء لإدراكات "أنا" الفعل، لموضوع التبئير. ذلك أن هذا الملفوظ يحمل الحدث وعلته، إنه يكشف عن خطة كامنة في مسار سردي خارجي (نصب كمين عبر الإيهام بإعداد عمل نضالي)، غير أن "زيزي"، في تقويضها خطة "اسكندر عوض"، تقوض، في الآن ذاته، توقع "أنا" الفعل. ومن ثم، يظهر أن منطق إنتاج السرد يخضع هنا، للنزوع إلى تشكيل مسار سردي شذري يبرز كيف تنشأ الرغبة لدى "أنا" الفعل، وكيف يحدث إجهاضها للتو، ضمن مشهد لم يتوقعه.

نستطيع أن نواصل دفع المقاربة في هذا الاتجاه التحليلي، كي نعالج منطق تشكيل المادة الحكائية داخل الأجزاء السردية الأخرى، وسنكتشف أن هذا المنطق السردي، مهما استقل كل جزء سردي بعوالمه التي تحكم تشكل وضعياته التلفظية وحركية السرد، يظل رهينا بإنجاز مسارات سردية شذرية تحيط بشروط وملابسات اتصال "أنا" الفعل بموضوع رغبته، ثم الإنفصال عنه. ولأن هذا الموضوع، بشكل عام، امرأة، فإن الانفصال عنه يحدث لأسباب مختلفة (الرحيل، الاختفاء، الموت، القتل)، ومن ثم، يأتي ذلك الحجم الكبير من مشاهد الرعب التي تلازم باستمرار، مشاهد الحب.

والحال أن الوضعيات السردية التي تؤسس هذا المنطق، تخترقها أو تتجاور معها تكوينات نصية أخرى، لابد من التوقف عندها، لاستكمال مقاربة خصوصيات إنتاج النص السردي في هذا المستوى التحليلي؛ وهي صيغ خطابية تسهم في تشكيل العوالم النصية وتسند النزوع السردي العام نحو التشكل خارج المرجع الواقعي التقليدي.

4- تنوع البنى الخطابية:

4-1- صيغ الوصف:

لا يعود الاهتمام بهذا المكون إلى انتشاره الواسع داخل النص السردي، بل لأنه نمط نصي يحرف، حسب تعبير فليب هامون [P.Hamon (1981)]، الواقع ويخلخل تمركز البنى المنطقية للملفوظات السردية[1]، كما يحدث اختلالات نصية عميقة، ويبلبل مقروئية المحكي[2]. والأمر أن مسار التحليل سيحاول كشف ذلك، موازاة مع ضبطه مظاهر استبدال الوصف لوظائفه التقليدية، من خلال التوقف عند مقاطع نصية متعددة.

يمكن أن ننطلق من هذا الملفوظ الميتا-خطاب الذي يكشف، استعاريا، علاقة الذات الواصفة بموضوع الوصف بشكل عام:

"وبعد أن ضربته الحياة كثيرا، وأحبطته، ولانت له أيضا، وأمتعته بعمق، مثل كل الناس، ظل يرى المشهد نقيا، كأنه حدث بالأمس، كأنه يحدث الآن" (ص.84).

بينا سابقا، أن "أنا" السارد يتحول، من حين لآخر، إلى سارد خارجي يحكي قصة بضمير الغائب. وفي هذا السياق التحليلي، ليست ضمائر الغائب سوى استبدال للضمائر النحوية التي تركز السرد على "أنا" السارد، بصفته ساردا واصفا؛ وهو دور يفترض أن يتوفر في الواصف، حسب هامون (1981)، إرادة الرؤية ومعرفة الرؤية والقدرة على الرؤية[3]. ولأن زمن السرد، جد متقدم عن زمن الأحداث والمشاهد، فإمكانية استعادتها تظل رهينة لاستجابة الذات الواصفة لهذه الشروط الثلاثة. ويجلي الملفوظ، أعلاه، بتركيزه بشكل خاص، على عنصر المعرفة بالموضوع الموصوف، أن الذات الساردة تمتلك شرطا أساسيا في وصف الأمكنة والشخصيات والأشياء، مهما كانت موغلة في الزمن. ومن ثم، فرغم أن لكل عملية وصفية وضعية تلفظية تحكم صيرورة إنتاجها، فالحديث هنا، عن صفاء هذا المشهد، يعني، استعاريا، صفاء مواضيع الرؤية الأخرى في ذاكرة الواصف (أنا

---

(1) Ph.Hammon(1981), <u>Introduction a l analyse du descriptif</u> , p.265.

(2) يعني النمط المقروء عند هامون(1981) "نمطا نصيا يتحدد، في آن واحد، بسيادة المرجعية الخارجية وبمحاولته محو آثار تشكله، من خلال تحويله المنتظم للشخصيات إلى طرق وإجرائيات تضمن اشتغاله، وبتحريكه الأحداث النصية أو السردية التي تشغله، وبتضخيمه الشبكات العائدية (Anaphoriques) التي تضمن له لحمة وحداته أو مستوياته المنفصلة، عبر الاستناد إلى مبدإ عدم التناقض الذي يحكمه بشكل عام".

نفسه، ص.263.

(3) هامون(1981)، نفسه، ص.187.

السارد). غير أن افتراض معرفة موضوع الوصف، يظل رهينا بالمؤشرين الزماني والمكاني داخل الوضعية التلفظية، حيث إن التبئير من خلال "أنا" الفعل إن كان يحتفظ لـ"أنا" السارد بكفاءة لغوية تبرز التفاصيل، فإنه يشرط العمليات الوصفية بحدود تجربة الواصف الداخلي. لذلك، يحدث أن تغيب إحدى شروط المعيار الوصفي التقليدي، فيأتي الوصف، وفق صيغة تجديدية؛ وهو ما سنحاول التوقف عنده، عبر مجموعة من المقاطع:

"وفي الهدوء الليلي الخارجي سمعت وقع سنابك الخيل على الشارع المدكوك بالحجر الأبيض الدقيق والتراب الرملي وضجة أصوات مختلطة. وخبط يأتي على الشقة التحتانية، ثم خطوات ثقيلة وسريعة تعلو على السلم، وباب شقة وهيبة ينفتح، وطرقات ملحة عنيفة على بابنا" (ص.19).

تفرز هذه الوضعية التلفظية تراتبية جديدة في العملية الوصفية: فالذات الواصفة تتعذر عليها الرؤية المباشرة إلى المنظومة الوصفية الرئيسية (Système descriptif)، لأنها تتموقع في مكان (غرفة مظلمة) لا يتيح إمكانية رؤية العالم الخارجي. لذلك، تستجيب لرغبتها في الوصف بتحويل حاسة السمع قناة للتبئير؛ ولأنها تستند في هذا الوصف على معرفتها بالعالم الخارجي (الشارع، الشقة التحتانية، السلم ...)، فقيامها بوصف شذري للشارع، على الخصوص، يحدث كما لو أنها تراه مباشرة، إذ إن استعمالها لمحمولات[1] (أبيض، رملي) تتعارض مع حاسة السمع، تقوض مباشرية الوصف. ويتعضد ذلك بتوظيف محمولات أخرى، كسريعة وثقيلة، التي تنتمي إلى المجال المرئي. ومن ثم، يحدث وصف المحسوس اعتمادا على المجرد (السمع)، لخلخلة الاشتغال التقليدي للعملية الوصفية. والحال أنه، أحيانا، تنقلب هذه العلاقة، فيوصف المجرد بالمرئي كما نجد في هذا المقطع:

"وأحسست بموسيقى الموت البطيء.

هذه الموسيقى كنت أحسها، خفية وتسحرني، كأنما تترقرق في زجاج الصورة التي يحيط بها إطار خشبي عريض بلون الجوز، وفيه الرجل برأسه الأصلع المدور ولحيته الشهباء، متقد العينين، ينحني على الطفل يسوع الذي تشع هالة من نور فضي اللون حول رأسه الصغير، والرجل قد ألقى

---

(1) يشكل ما يسميه هامون(1981) البانتونيم (Pantonyme) الموصوف-الإطار، ويتكون بدوره، من مكونات صغيرة هي لائحة أسمائه (Nomenclature). وكلاهما يحمل بعض الصفات التي تسمى محمولات (Predicats). أنظر نفس المرجع، ص.50.

على إحدى كتفيه حرملة حمراء فوق القميص الأزرق اليانع الواسع التقويرة على صدره العظمي، والطفل يرفع إليه عينين واسعتين مدهوشتين ...' (ص.107).

يجاور هذا الملفوظ ملفوظا آخر يضم وصفا لسمك 'الجنبري' الذي يحتضر داخل 'طشت نحاسي كبير'، وبقوة تأمل الطفل (أنا الفعل) في تقاطيعه ومظهره الخارجي، يتماهى مع حالته، فيتولد فيه إحساس 'بموسيقى الموت البطيء'. ولأن 'أنا' السارد يرغب في القبض على هذا الإحساس، عبر تحويله له إلى منظومة وصفية، فإنه يلجأ إلى تقريب صورته، نظرا لطبيعته التجريدية، بإسقاطها على صورة عينية تشكل مجسدها التقريبي (رقرقة الصورة على الزجاج). ومن ثم، ينزاح الوصف عن المرجعية الواقعية، وتتخلخل مقروئيته، نظرا لتباعد الحقلين الدلاليين للإحساس والرؤية؛ وكل محاولة لاستيعاب التقارب بينهما، يقتضي تأويلا ديناميا للمنظومة الوصفية البديل، حيث تتفاعل الألوان، وهالة من نور، والخطوط، واتقاد العينين ودهشتهما، لتشكيل صورة مجازية تحيل على هذا الإحساس الداخلي بالموسيقى. ولعل مثل هذه الوضعيات الوصفية، ما يجعل فليب هامون (1981) يتصور الوصف كحوار داخلي يشخص المشاعر النفسية للشخصيات[1]، لكن التجربة الوصفية هنا، لا ترتكز على تشخيص غير مباشر، بل تجرب تقنية جديدة تكسر منطق الوصف التقليدي (وصف الأمكنة أو الأشياء للإحالة على نفسية الشخصية)، من خلال اعتماد توصيف استعاري يواجه الإحساس بالشيء الموصوف بشكل مباشر.

وضمن الإطار ذاته، يمكن أن ندرج نمط الوصف داخل الحلم، والاستيهام، والمناجاة، والرؤى التهيئية؛ كما يبرز هذا النموذج:

'نعمتي بشرعينيها عميقة تومض بلمعة سوادها، وكان الصراع بين جسدينا لا ينتهي، ومعركة الحنان بيننا لا شفاء لها. جسمها كالعجين الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يبرق نسيجه المهفهف كالموج، بالليل، على رمالها الدمثة، وهي تنفتح عن ربوة فينوس المتحدرة، شقها الطري ملتئم بنعومة وشوق، وشفتاي منطبقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، ولم أجد في الجسم الإجابة التي أنشدها ولوعتي إليها لاعجة، أبدا' (ص.89) .

(1) أنظر هامون(1981)، المرجع السابق، ص.198.

لابد من ربط هذا المقطع بالمقطع السردي الذي يسبقه مباشرة، لأنه يكشف عن وضعية العلاقة بين الشخصية وموضوع رغبتها: "نعمة": لم يفكر في أن يعرفها أو تعرفه أو تنعقد بينهما علاقة من أي نوع، فقط ينتظرها، وينظرإليها، وترفع إليه عينيها أحيانا، ويحبها جداً (ص.89).

من ثم، يظهر أن المقطع الوصفي يندرج ضمن سياق الإنفصال (المستمر) بين الشخصيتين؛ وهي خاصية ستحكم وظيفته وتشكل تمفصلاته. والحال أن تجاوره مع هذا الملفوظ الذي يؤسس للانفصال ويصدر عن ضمير الغائب، يحيله، خطابيا، كما لو أنه ملفوظ يصدر عن صوت مدمج في خطاب سارد متباين-حكائي؛ وهي وضعية ملائمة لحوار داخلي أو الابتهال والمناجاة. ولأن انفصال "أنا" الفعل عن شخصية "نعمة"، يقاس، أساسا، بالمسافة المكانية، فإن وصف جسدها غير ممكن، لانعدام شرط معرفته، والرؤية الواضحة إليه. لذلك، سيغدو الاستهام في صيغة مناجاة، فضاء يتيح الاتصال (غير المنجز)، فيخلق وضعا ملائما للوصف؛ ذلك أنه يقدم لقاء إيروتيقيا، يشكل الجسد ضمنه، منظومة وصفية متفتتة إلى محمولات، كما لو أنها موضوع رؤية مباشرة. وهنا، يعمل الوصف على تكسير مبدأ عدم التناقض (الوصف ≠ انتفاء شروطه)، وفق ما يطلق عليه طادي (1978) [J.Y.Tadie]، الوظيفة الشعرية[1]، مشكلا صورة احتمالية لا توجد في الواقع المرجعي.

وفي مواقع نصية أخرى، يؤدي الوصف الوظيفة الشعرية ذاتها، عند تقوض الوظيفة التقليدية للنافذة، باعتبارها، حسب هامون (1981)، مركزا لرؤية "طبيعية"[2]. وهذا المقطع أحد نماذجه:

"أمد بصري من نافذة الكازينو العالية المفتوحة إلى الأفق الغامض في اتصاله بخط السماء المهتز عندما رأيتها. كانت تسبح تحت النافذة "بالمايوه" الأزرق الفاتح، محبوكا عليها، لامعا تحت سيولة الموج الخفيف الذي يترقرق عليه وينحسر في حركتها الناعمة، ذراعاها لا تكادان تصنعان رغوة في انزلاقها المنساب على الماء. وعرفتها رانة التي كنت نسيت كل شيء عنها. جسمها فاتح السمرة وغض ولما يكد يكتنز بأنوثته التي تتفتح وتزدهر في أول امتلائها الباكر، ولكنها أصغر منها بكثير، فتاة، بعد، ولها رشاقة سمكة في الماء"(ص.58) .

---

(1) يتعلق الأمر بوظيفة تتصارع، بشكل دائم، مع الوظيفة المرجعية ضمن محكي يستعير من الشعر وسائط اشتغاله.
Voir. J.Y.Tadie(1978), Le recit poetique, p.7-8.

(2) هامون(1981)، المرجع السابق، ص.244.

يتميز الوصف، هنا، بتعذر تشخيصه واستحضاره لمرجعه، على الرغم من توفر شروطه التعليلية، ذلك أن تحققه داخل وضعيته الغامضة يتعارض مع جود الرغبة في إنجازه (أحمد بصري)، والقدرة عليه (رأيتها)، والمعرفة بموضوعه (عرفتها). ويتساوق هذا التعارض مع التباس هوية الموضوع ذاته، ينزاح الوصف عن وظيفته الأصلية، كي يشكل، فقط، صورة إيهامية. ومن ثم، لا تحضر "النافذة" وسيط رؤية إلى عالم خارجي، بل تنفتح على فضاء رؤية تهيئية، يغدو خلالها تقديم مواصفات جسد "رانة" إنتاجا لموضوع لم يكن قائما من قبل، ويظهر أن هذا الوصف يتحقق داخل بنية فعلية تسند إيهاميته، لأن تناوله لمنظومة وصفية متحركة (تسبح) يدفعه إلى الامتزاج بالسرد الذي يشخص الأوضاع الجسدية المستهدفة؛ وهو ما يؤسس لعلاقة الوصفي بالسردي خارج التبعية التقليدية[1]، وسينقلنا معالجتها إلى مستوى آخر لاشتغال مكون الوصف، سنقترب منه من خلال بعض المقاطع:

"وفي الليل قامت أمي تقرص فطير الملاك في الشرفة الواسعة العالية المطلة على الشارع الناعم، وتضغط على كل قرص بالخشبة المدورة الممسوحة بالسيرج، التي عليها خطوط غائرة خشنة الحدود تعطي صورة للملاك يحمل الميزان وحوله فروع نباتات دائرية، وكلمات بالقبطية عرفت أخيرا أنها يسوع المسيح ابن الله وفوقها الصليب القبطي المورق الأطراف. ورأيت القمر مستديرا كامل الفضة كأنه باب القلب المفتوح في السماء" (ص.28).

تتراكب في هذا الملفوظ عمليتان متوازيتان ومتكررتان: ترتبط الأولى بنشاط شخصية الأم، القادرة على الفعل والحركة، وتواكبها العملية الثانية عبر متابعة الطفل وتفحصه للتفاصيل. ولم يكن فعل الأم غير حركتين متتابعتين تتكرران عند كل عملية تقريص وضغط بالخشبة المدورة على الفطير، لكنهما تفضيان إلى تشكيل صورة تكتسب دلالتها (الروحية) لحظة إدراج الوصف في سردهما؛ ذلك أن الرؤية المتحركة إلى المنظومة الوصفية (الخشبة المدورة) لا تحدث بشكل مباشر، بل تمر عبر قراءة الرسوم على الفطير، كما يشير إلى ذلك فعل: تعطي؛ وهو ما يؤدي إلى تحويل التشخيص المرجعي عبر عملية سردية، إلى صورة شكلية تتماثل مع صورة القمر برسومه الغامضة. لذلك يمتزج الوصفي بالسردي، على نحو يغدو وفقه الوصفي توسيع لبنية فعل بسيط (صنع

---

(1) يثبت جونيت (1969) هذه التبعية بقوله إن "حاجة السرد إلى الوصف لا تمنعه من التمتع بالدور الأول باستمرار، ليظل الوصف خادمه وتابعا له ولا يتحرر منه أبدا"

G.Genette(1969), Figures II, p.57.

الفطير)، والسردي تحقيق للتدرج في نقل المحمولات الوصفية عند سعيها إلى الإحالة على ذاتها. ويمكن أن نوضح هذا الذوبان الخطابي بين المكونين بإدراج كذلك هذا المقطع:

"كان الولد يحس في جسمه، وثاقة "الترام" وطاقته المنطلقة بقوة كامنة، وهو يدور حول الميدان الفسيح. الحصان يقوم وسط الميدان، عاليا وساكنا، رقيق الخصر، صامتا، يرفع ساقه الأمامية مثنية، كأنه يهم بالانطلاق ولا يتحرك أبدا. والفارس فوقه شامخ ومتمكن، داكن الخضرة، عمامته كبيرة ومتعددة الطبقات، يطير الهواء بثيابه وعباءته الفضفاضة والسيف البرونزي الأخضر مدلى إلى جانبه، كامن شره وتهديده، مخبوء، ولكنه ماثل" (ص.130).

ترتبط المنظومة الوصفية بتمثال برونزي لفارس على حصانه، وتكمن ذاتية وصفها في زرع عنصر الحركة في لائحة أسمائه الجامدة؛ ذلك أن الواصف يستثمر بنية فعلية دالة على الصيرورة والحركة (يقوم، يرفع، يطير،...) توهم بحيوية الجسم البرونزي، فتتشكل عملية سردية "زائفة" تراكم الأفعال، دونما إحالة على حدث في الواقع المرجعي؛ لكنها تخلخل العلاقة بين عناصره، وتمظهرها في سياق جديد. ولعل سبب ذلك، يعود إلى كون "أنا" الواصف لا يقدم الأشياء، كما هي منصوبة في الواقع، بل كما تبدو له من الموقع المتحرك الذي يحتله؛ وعلى ضوء ذلك، يعيد، كما يقول آدم [J.ADAM] (1993)، كتابة المرئي ويزرع فيه الحركة بإدراجه في الزمن[1]. وهنا، يغدو الايقاع السردي ضروريا للوصف، كي يستولد صورة متحركة.

من جهة أخرى، يحدث أن تتأسس علاقة الوصفي بالسردي على عملية خرق متبادل، كما نجد في هذا الملفوظ:

"فتحت لنا الباب بنت خالي حنا، وكانت طويلة وبيضاء وجاحظة العينين، وتلبس جلابة فلاحي من قماش مشجر، وانحنت علي وقبلتني بفمها الواسع وأسنانها البارزة الموحية بطيب القلب، وأحسست بثقل ثدييها بصلابة، على وجهي وهي تميل علي بشفتيها الكبيرتين، ونشقت منها ريحا حريفية غامضة..." (ص.30).

تؤدي انزياحات السردي إلى الوصفي، والوصفي إلى السردي، إلى تداخل وحداتهما النصية، فتخرق كل تراتبية مسبقة بينهما. ومن ثم، تتخلخل علاقة النص الدامج بالنص المدمج لفائدة إنتاج متواز ومتلاحم لعوالمهما: فهما يتناوبان إلى مستوى، تلتبس صيغة الوضعية التلفظية،

---

(1) p.28. J.Adam(1993), La description,

من حيث كونها وضعية للسرد أم للوصف. ويبدو أن هاجس الوصف يرغم البنية الفعلية على احتلال مواقع الربط، لكنه ربط يستهدف تشكيل الحدث، عكس ما نجده في الملفوظات السابقة التي يخضع فيها الفعل للعملية الوصفية. لذلك، فهما يتبلوران معا، لتشكيل مشهد اللقاء بين "أنا" الفعل وشخصية "بنت الخال"، حيث كل طرف يحتاج إلى الطرف الآخر ليؤدي وظيفته.

وفي مستوى آخر، يجدد الوصف طرق اشتغاله، بمحاولته تجاوز وظيفته الواقعية التقليدية التي تجعل منه، حسب هامون (1981) مكونا نصيا يربط بين المقاطع السردية[1]: كما يجلي هذا المقطع:

"وعبرنا الأبواب المغلقة الصامتة، حتى السطح. وقال جبره إن رمزي سيأتي حالا من تحت، ودخلنا غرفة على السطح، خالية، لها ثلاثة جدران فقط من الحجر الخشن العاري، وفيها شباك واحد عال منقور في الحائط ليس له ضلفة، وفي وسطها، أمام لوح الخشب الكبير المفتوح الذي يحتل محل الحائط الرابع، عمود عريض من الإسمنت تخرج من صلبه أطراف حديد ملتوية رقيقة وصدئة، تحمل السقف من المنتصف تماما، كان النور خفيفا في غرفة السطح، وفي المكان كله نوع من السر والتوتر، قال جبره بصوته اللزج وفيه غنة لينة إن رمزي صعد معه إلى هنا، يوم الأحد الماضي. وحكى كيف أنه ركع على يده ورجله واستند إلى العمود وقال إنه لم يصرخ بل كان يكز على فمه فقط، ولم أفهم شيئا ولكنني أحسست فجأة أنني في كمين (...) واندفعت أجري على السلم ..." (ص.68).

يمكن ملاحظة أن المقطع الوصفي ليس مقطعا مستقلا بذاته، بل يقع، كجل الوحدات الوصفية داخل النص السردي، بين ملفوظين سرديين. ولئن يبدو للوهلة الأولى أنه يقدم المكان الذي سيحتضن المغامرة المقبلة، فإن توغله في نقل تفاصيله، يؤدي إلى تحويله له، كما يقول طادبي (1978)، مغامرة في حد ذاته، تلتقي بها الشخصية[2]، ذلك أن ذكر محمولات المنظومة الوصفية، ليس ترفا بلاغيا يحشد الأشياء التي تؤثث المكان، لكنه دعوة إلى قراءتها ضمن السياق التداولي للعملية الوصفية، حيث يظهر أنها تلحم عناصرعديدة (خلاء الغرفة، الحجر الخشن، شباك عال،

---

(1) تسهم وظيفة الوصف الواصلة(Demarcative)، ونزوعه إلى احتلال المواقع الفجوية أو الخارجية للنص (الاستهلالات والخواتم) في ضمان، في آن واحد، الانسجام العام لمجموع النص، والانسجام الداخلي للوصف". هامون(1981)، المرجع السابق، ص. 181.

(2) طاديي(1978)، المرجع السابق، ص.54.

عمود من الإسمنت، حديد ملتو وصدئ ، النور خفيف، السر والتوتر) تتصادى حقولها الدلالية؛ مما يجعل الغرفة مكانا عدائيا يليق بتنفيذ الفتية لمشروعهم (اغتصاب الطفل)؛ وحينئذ تغدو حكاية "جبرة" التي تستهدف استمالة الطفل كي يذعن (دون قوة) لهذا المشروع، ذاكرة سردية انعكاسية وتفكيكية للإيحاءات التي يكثفها وصف الغرفة. ويظهر ذلك، على المستوى المرجعي، في المساوقة التي ينجزها الطفل، بين إحساسه بالسر والتوتر تجاه المكان، وبين التباس حكاية "جبرة"؛ إنما ما كان (الطفل) لينتبه، عند تجنبه السقوط في الكمين، إلى الغموض (الخطير) في الحكاية، لولا توجسه من المكان (السر، التوتر)؛ مما يؤدي، خطابيا، إلى جعل وصف هذا المكان ضرورة نصية، لاستعادة هذه اللحظة، ليأتي السرد تبريرا له ومكملا لوظيفته.

عموما، لا يمكن معالجة الوصف بمعزل عن السياق التلفظي الذي يندرج فيه. إنه يكتسب أهميته من اشتغاله مكونا أساسيا داخل محكي تتراجع فيه الأحداث الواقعية: فهو بحضوره فضاء للتأمل وتشكيل الصور، وتقديم ملامح الأمكنة والشخصيات والأشياء، يحاول تفويض النمط الوصفي التقليدي، حيث يستثمر انتشاره النصي الواسع، ليبني علاقات متباينة مع السرد سواء عند التحامهما أو تناوبهما ؛ مما يجعله، بتعبير آدم (1993)، [J. ADAM]، وصفا "لا يخاتل التخييل أو يشوش عليه، بل هو وصف منتج"[1].

4-2- الصيغ الخطابية الإيهامية:

يتيح التمييز بين المستوى "الواقعي" والمستوى "الإيهامي" داخل المحكي، إمكانية مقاربة صيغ خطابية، تسهم أشكال حضورها واشتغالها في خلخلة الحدود بين المكونات النصية، وخلق شروط جديدة للإحالة على الواقع المرجعي. وسنحاول أن نتناول ذلك، مستندين على بعض النماذج النصية التي نتوسم فيها تشخيص الاشتغال العام للمستوى الإيهامي.

في البدء، نتوقف عند نموذج نصي يطرح مسألة العملية الترهينية ذاتها:

"الطفل الذي كان ترام راغب باشا يمخض قلبه، تحت السيف البرونزي الأخضر، كان يركب معي هذا الترام المضيء الدافيء في برد أول الصبح، يقطع هذه المدينة الجميلة الشهيدة، عرفت متعة خضرتها ونشوة مبانيها الناعمة في ربيعها الذي سرعان ما انطفأ" (ص.143).

---

(1) آدم(1993)، المرجع السابق، ص.66.

اختار أنا السارد تحويل أنا الفعل إلى ضمير الغائب: هو، كي يخلق وضعية ملائمة لصيغة إيهامية (غير واقعية) تكسر واقعية الأحداث؛ على اعتبار أن السياق التلفظي العام يحفظ، عكس ذلك، وحدة هوية الشخصية المتحدثة، ويجعل ذات الطفل، رغم الإزدواج الظاهر، ماضيا لـ"أنا" البالغ. ويبدو أن عنصر التذكر يؤدي دور الحافز إلى مجاورة لحظتين متماثلتين ومتباعدتين زمنيا، ذلك أن أنا البالغ يحس وكأنه يعيد إنتاج تجربة ظلت راسخة في ذاكرته (ركوب الترام)؛ وهي لحظة يستيعدها أنا السارد داخل الجزء السردي ذاته: "أحس بأرضية الترام، ترتفع إليه، كالموج ..." (ص.131)، كما يذكر "السيف البرونزي الأخضر"، عند وصفه الحصان الذي ينتصب وسط ميدان، يعبره الترام (ص.130). ومن ثم، فإيهامية هذا الملفوظ لا تنجم عن عرض أحداث غير واقعية، بل ترتبط بتطويع البنية الفعلية التي تقوض عنصر الزمن، لتحقق الحضور (المستحيل) لمرحلتين في آن واحد؛ مما يجعله صيغة خطابية تؤكد على استمرار تجربة الطفل في الاشتغال داخل المراحل العمرية الأخرى، فتبرر، كصيغ أخرى، استعادة اللحظات الماضية بقوة التذكر المفترض لدى أنا السارد.

في المستوى الثاني، تخلق الصيغ الإيهامية عوالمها في تساوق مع الأحداث الواقعية التي تتجاور معها، وفق أشكال تنصيصية مختلفة، داخل النص السردي:

1- "ورأى أنه في محطة باب الحديد الخالية تماما في الليل، والأرصفة القوية العالية، تمتد عريضة وليس عليها أحد وليس عليها قطارات (...) ورأى أن القطارات واقفة في خارج المحطة، متراصة صفوفا في ظلام الساحة المغطاة بالقضبان المتعرجة، متربصة، صدور القاطرات أقراص سوداء كاملة الاستدارة منبعجة قليلا إلى الأمام (...) ورأى نفسه معهم في الجانب الآخر من المحطة (...) ولم يندهش عندما رأى بينهم اخته عايدة التي تصغره بسنتين تحمل أخته لويزة (...) ورأى بينهم، لحظة واحدة ثم اختفت، رانة صاحبة "اللوكاندة". وخيل إليه في لمحة واحدة أنها ترتدي "المايوه" القماش الأزرق المكشكش الأكمام عند أعلى ذراعيها، ولكنه رآها عارية تماما (...)، ووجد أن الأرصفة قد امتلأت بجنود "بلوك" النظام "بالشورت الكاكي" و"الياي" الداكن تلتف شرائطه حول سيقانهم (...) وفي أيديهم خراطيم الماء القوية تتلوى، حراشيفها الجلدية شريرة كثيفة الأضلاع. وتزحف الخراطيم على الأرصفة، من تلقائها. ثم تنتصب بفوهاتها الحديدية المسددة إليهم، وتندفع منها أعمدة الماء المغلي يفور وله وشيش وبخار أبيض يتطاير في دوائر كثيفة تدور وتصعد من فوق انصباب الماء المرغي.

وعلى صرخة يقظته المروعة جاءت أمه حافية، تجري إليه، من على السرير العالي في الجانب الآخر من 'الكابينة'" (ص.49-51) .

توفر مؤشرات نصية واضحة إمكانية معالجة هذا الملفوظ، على أنه محكي حلمي: ففعل اليقظة يفتح أفعال الرؤية السابقة على تجربة معيشة داخل فضاء النوم؛ وهو ما يعضده شكل انتظام مادته الحكائية، حيث تخضع، كما يقول طادي (1978) للتقطعات البنيوية (Discontinuité) واللا-انسجام الدلالي، وللتغيرات في الشخصيات، ولخرق مبدأ اللا- تناقض بين عناصرها[1]. ويظهر أن تبلوره ضمن سرد بضمير الغائب، يمثل استمرارا 'لانزلاق' رؤيوي سابق، يفصل بين ذات 'الولد' و'أنا' السارد. وحينئذ، يغدو تبئيره من خلال رؤية 'الولد' محاولة للنفاذ إلى الذات الماضية عبر صيغة المحكي-النفسي[2]. بيد أن مادته الحلمية، تتساوق مع المرجع الواقعي للذات الحالمة، كما تشخصه مواقع سردية متفرقة، حيث يظهر أن الرؤى المتوالية تنفتح على مشاهدة فجائية تعيد، تحت إرغامات الحلم، تشكيل تجارب عديدة، عايشها 'الولد' أو سمع بها أو قرأ عنها: فمكان المشاهد الحلمية (محطة السكة الحديد) يتماثل مع مكان حكاية يشير الملفوظ الذي يعقبه المقطع الحلمي مباشرة، إلى التباس مرجعية صدورها: "هل كان خاله ناتان أم خاله يونان هو الذي كان قد حكى عن صدقي باشا والعمل في عنابر السكة الحديد؟ أم هو الذي كان قد قرأ عن الحكاية عندما دخل تحت سريرخاله يونان" (ص.49).

وهو المكان ذاته الذي يحتضن أحداث حكاية أخرى، سمعها 'الولد' من 'والده':

"فسمع أباه يحكي للضيف حكاية مضطربة متقلبة الأدوار عن النحاس باشا عندما كان مسافرا مع الزعماء إلى مؤتمر في بني سويف، فحاصر الجنود المحطة بأسلحتهم وأوقفت الحكومة سفر القطار كله فلم يدخل المحطة أصلاً" (ص.128).

ويتجلى انشداد الحلم إلى هذا المرجع الواقعي، في تحويله لهجوم 'الجنود' على المحطة إلى فضاء 'كابوسي' يسهم في تضخيم رعبه، هجوم القطارات أيضا على 'الناس' واستعمال 'الجنود' لوسائل أخرى غير العصي، كما أن شخصية 'رانة' تعود وسط التوجس من القطارات المرعبة، دلالة على

---

(1) انظر طادي(1978)، المرجع السابق، ص.70.

(2) "يسير المحكي-النفسي ، للحظة، الأعماق، فيصيب مع محكي الرؤى والأحلام، المناطق الأكثر عتمة في الحياة النفسية". كوهن(1981)، المرجع السابق، ص.70.

حضورها القوي في دواخل الذات الحالمة. ومن ثم، يمتزج السرد مع الوصف لتأثيث فضاء الحلم بمكونات مع الفضاء الخارجي، إنما لا تحضر الصيغة الحلمية لملء ثغرات سردية، بل لإضاءة ردود فعل نفسية في وضعية تلفظية ملائمة.

2- "في غمرات الحمى كنت قد انزلقت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأنني أطوف بأعمدة الجرانيت في "منف"، وباحات الرخام في "كورنثة"، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفي، وكأن الترام يتأرجح بي في شارع النبي دنيال، ودخلت إلى عرصة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجها أفواه مكفتة بالفسيفساء، وكنت عاريا وحوالي الجواري الخود، أراهن وأحسهن ناعمات مليئات الأجساد، ينسبن من بين يدي، ويتثنين، عاريات كاسبات في غلالات من الخز الموصلي (...) وكنت أعرف أن التي تتجاوز الجدار منهن تعبره إلى ساحة مقتلها، وأن أجسامهن المشتهاة تسقط صريعة الضربة المصمية، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة، ومنتظمة الإيقاع، رتيبة، ومازلن يظهرن لي، ويختفين مني. الرعب والشهوة والغضب والرحمة لحج طامية ملتطمة في يقظتي، متوترا، مطعونا، ساقطا على سريري منهوك الأوصال" (ص.147-148).

يظهر أن المتواليتين السرديتين التعليقيتين (الافتتاحية والختامية) اللتين تؤطران الصيغة الخطابية لهذا الملفوظ، لا تحسمان في نوعية إيهاميتها: فلئن كان المؤشران النصيان: "انزلقت" و"يقظتي" يتيحان إمكانية الحديث عن صيغة حلمية، فلا يحولان دون الحديث عن صيغة الهلوسة (حلم يقظة)، على اعتبار أن الوضعية المادية (الحمى) التي يعيشها "أنا" الفعل تخلخل إوالياته الذهنية، فتدفعه إلى "الانزلاق" إلى الاتجاهين معا. غير أن السياق التلفظي يبرز أن "أنا" الفعل يرغم ذاته، قبل أن "ينزلق" إلى رؤاه، على متابعة، غير مباشرة، لما يحدث حوله: "انعقد السعال في صدره وتكور ورسخ، صلبا، لا ينزاح، كأنه مرصود، تحول حجرا وفقد كل حواسه إلا السمع الذي يلتقط الآن، بوضوح، الشهقات المتلاحقة، والفحيح العنيد والارتطام الطري" (ص.146).

من ثم، نرجح وقوع الملفوظ تخطيبا لهلوسة تغيب الذات في فضاءات مفارقة للواقع، إنما لا تنفلت مشاهده من ايحاءات العلاقة الجنسية بين الأم والأب، حيث تستحيل رد فعل داخلي يحرك المخزون التخييلي لـ"أنا" حول الجنس، ويبدو أن هذا التحريك ينتظم في محكي نووي يقدم "أنا" الفعل متنقلا بين أمكنة متعددة، ليستقر في "عرصة حارة"، كمكان يحتضن مشاهد تذكر بشخصيات حكايات

ألف ليلة وليلة التي انزلق إليها "الطفل" سابقا: "انزلقت قدماي إلى ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن" (ص.77).

وفي هذه الحالة، يمكن القول إن هذه الحكايات تمثل مرجعا تخيليا للهلوسة، بالشكل الذي تمثل فيه بعض المحكيات، داخل النص السردي، مرجعا واقعيا للصيغة الحلمية السابقة، حيث إن تأثير اللحظة (الإيروتيقية) على سياق الرؤيا يشبك الصيغة الإيهامية بمشاهد متعارضة داخل المحكيات (الجواري ≠ السياف)؛ وهو ما يختزله تعليق "أنا" السارد في التلازم النصي: "الشهوة والرعب". ومن ثم، ينتظم المحكي النووي الهلوسي، رغم لا منطقية الانتقالات الفجائية بين مكوناته، وفق منطق إنتاج السرد بشكل عام، حيث تحكمه تراتبية الحقلين الدلاليين: الجنس والرعب.

بناء على ذلك، تتبلور هذه الصيغة الإيهامية، إجراء خطابيا آخر ينوع طرق الإحالة على دواخل "الأنا"، عند تفاعل تجربته مع تجارب الآخر، واقعية كانت أو متخيلة.

3- "ودون أن أحس كانت العربة قد انتسفت من الأرض وانطلقت يجرها الحصانان الغاضبان بقوة وعرامة الجموح، وأنا أسمع قرقعات العجلات الخشبية المكسوة بطبقة رقيقة من الصاج على أحجار البازلت السوداء، وكانت حسنية مرمية تحت سنابك الخيل الحديدية التي تطأ عظام صدرها وعيناها مسددتان إلي من الأرض (...).

وكنت أرى نفسي عندئذ والآن في حضيض وهدة الأشواق تنطلق بي الأحلام الوحشية التي لها وجه خيول الذكريات، ضجيجها يكاد يطؤني" (ص.21-22).

يمكن القول إن "أنا" السارد يحاول، عند تخطيب هذا الملفوظ، أن يوازي بين الخرق الفجائي للسياق التلفظي وبين انتقال "أنا" الفعل، فجأة، إلى فضاء جديد؛ حيث يعرض الصيغة الخطابية، دون أن يمهد لها بمؤشر نصي يحدد نمطها أو يلمح إليه. وإذا كان التدرج في القراءة يفضي، بسبب لا واقعية المشهد، إلى إثبات إيهامية هذه الصيغة، فإنه لا يحسم في ما إذا كانت حلما أم حلم يقظة أم رؤية تهيئية [Imaginaire]؛ وعلى الرغم من أن الخطاب التعليقي، الذي يعقبها، يؤطرها ضمن صيغ "الأحلام الوحشية"، فإننا لا نستطيع معرفة هل يقصد بذلك، أحلام المنام أم أحلام اليقظة، ليظل ارتباط "الأحلام" بـ"الذكريات" تشكيلا لصورة ذهنية تكتسب صفة الديمومة (عندئذ والآن). ويظهر أن استعمال هذا الخطاب للعلامات النصية: الخيول، والضجيج، ويطؤني، ينحو بدوره إلى تأسيس صورة تتساوق مع الصورة التي تنبعث من الصيغة الإيهامية، إذ يحدث استعارة مشهد الخيول، وهي تطأ "حسنية"، لتشخيص وطأة الذكريات/ الأحلام على "أنا" الفعل؛ وهو ما يمكن أن

نسحبه على كل الصيغ الخطابية الإيهامية التي تعرض صور الرعب. على أنه سياقيا، تتشكل هذه الصيغة الإيهامية انعكاسا لتقوض علاقة "أنا" الفعل بشخصية "حسنية"، حيث إنها لا تنفلت بدورها، من سياق الحدث الذي تخرقه: فقبل انبجاسها الفجائي، يشير "أنا" السارد إلى الرحيل القسري "لحسنية" على عربة كارو: "كانوا قد لموا عزالهم في عربة كارو وتركوا الشارع وكنت أفكر فيها وأشتاق إليها" (ص.21)، وعند اختلال الإواليات اللذهنية لـ"أنا" الفعل، يتحول هذا المشهد إلى مشهد رعب يظهر "حسنية" تحت سنابك الخيل. ومن ثم، تتيح هذه الصيغة إمكانية الإحالة على نهاية مسار سردي من خلال صورة معتمة، سواء كانت انعكاسا لرد فعل آني (عندئذ) أو تشخيصا لعنف الذكرى؛ وهي الصورة التي تحاول أن تختزلها المتوالية السردية الأخيرة في الجزء السردي: "أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يقتطر مني دم نزر" (ص.22).

والحال أنه يمكن أن نقيس على هذه الصيغة الخطابية صيغا خطابية إيهامية أخرى تحتل، تحديدا، خواتم معظم الأجزاء السردية، لتشكل بذلك، صورا تكثف مضامين المحكيات الواقعية.

هكذا يبرز، بشكل عام، أن هذه الأشكال الصيغية الإيهامية تشتبك بالمستوى الواقعي اشتباكا منتجا: فهي لا تنفلت من تأثيراته وإيحاءاته، سواء حين تخترق محكياته الصغرى أو تختتم بها، فتشخص ردود الفعل الداخلية للشخصية، وترسم صورا لإغناء متخيل النص السردي وتنويعه، كما تحد من صرامة المحكي الواقعي، بدفعه إلى التقاطعات والتعارضات، وإلى إدخال مبدإ التناقض كإحدى أسس بناء جمالية النص ودلالاته.

4-3- تمظهرات صيغ الحوار الداخلي:

تتيح مقاربة هذه التقنية الخطابية إمكانية معالجة أشكال اندراج "الأنا" في محاورة ذاته داخل وضعيات تلفظية متعددة، وسنحاول إنجاز ذلك، اعتمادا على بعض المقاطع الحوارية التي تنوع وظائفها وطرق اشتغالها.

يعود "أنا" السارد، من حين "لآخر"، إلى محاورة ذاته على نشاطه التلفظي، فيعرض أصواته الداخلية في شكل تساؤلات أو خطابات تعليقية، كما يبرز هذان المقطعان:

1- "ويقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ أليس هذا معروفا ومأثورا، قرب نهاية الأمر؟ فما عكوفك، المثير للسخرية قليلا، على ما باد واندثر؟ حذار .. خل بالك" (ص.96).

2- "وقلت: أوقوف بلا رحمة ولا دموع على ما باد من طلل، واندثر؟ فماذا يجدي وبما يقاوم؟" (ص.125).

تأتي هذه التساؤلات، تبعا للضمير النحوي، ضمن صيغ الحوار الداخلي المنقول أو المنقول الذاتي، لتضع ذات السارد في مواجهة نشاطها التلفظي؛ ذلك أنها تكشف عن مسألة البحث عن أهمية استعادة الماضي وجدوى استمرارها، فتشكل ارتدادا، في لحظة التلفظ، إلى الذات لعرض تشككها وحيرتها إزاء عملية لم تقتنع بها مبدئيا. بيد أن ذلك، لا يحول دون إنتاج خطاب سردي يفترض، وفق هذه الصياغة الحوارية، أن يحضر خطابا شفهيا إلى "أنا" السارد ذاته، مما سيجعله يستجيب لمسعى هذه العتبة النصية التقديمية: "ومع ذلك، أنشودتي إليك ليست إلا غنيمة وهينمة" (ص.5). لكن إفراز حوار داخلي آخر: "لماذا أنثر حبات قلبي على الرمال. تحت أقدام العابرين، من سوف يلتقطها؟ وماذا سيفعل بها؟" (ص.102)، ينشغل، استعاريا، بإشكال التلقي، فيبرز الخطاب السردي كما لو أنه يصدر عن صوت مرتفع إلى متلق داخلي (غير الأنا)، يفترض فيه أن يساهم في إنتاجه وبلورته؛ وحينئذ، تأتي عملية تحويل الشفهي إلى المكتوب متوازية مع الشروع في تخطيب المشاهد والمواقف التي ترسخت في الذاكرة. ومن ثم، يستحيل تعارض الحوارين الداخليين الأوليين، تأملا داخليا في تجربة السرد ذاته، ويمثل ضمنه إعلان "التبرم" من "نثر" اللحظات الماضية، اعتمادا لمنهج التريث، ومراجعة لإمكانية المضي في السرد؛ مما يجنب "أنا" السارد السقوط في الرؤية السردية الإطلاقية، ويتيح له إمكانية اختبار طاقته التلفظية، وإعادة موضعة المتلقي وشد انتباهه إلى نوعية التجربة السردية، بشكل عام.

إلى جانب هذا التوجه الحواري الذي يهم التجربة السردية، تعمل حوارات داخلية أخرى على ربط "أنا" الفعل بتجربته المعيشة. ونعرض لأشكال اشتغالها من خلال أربع مقاطع:

1- "وقالت لي أمي أن أذهب، في صفار الشمس، إلى تقاطع شارع الكروم بشارع سيدي كريم، وأقف أمام بيت روزا الخياطة، بالضبط في وسط الأربعة مفارق، وأرميها بعزم دراعي، فوق، فوق خالص..

(...) ولكن السؤال الذي كان يحيرني هو كيف أن هذه المفارق أربعة، هل هي أربعة شوارع. يعني؟ لكنهما شارعان فقط، ولم أستطع أن أحل اللغز" (ص.71-72).

يتميز الحوار الداخلي المسرود-الذاتي[1] في هذا المقطع، باستناده إلى مؤشرات نصية تحدد زمنه ونوعيته (السؤال، كان يحيرني)، وتحيله صيغة مركبة، ذلك أن إظهار 'أنا' الفعل لحيرته، عند انخراطه في انجاز ما أسند له، يمر عبرتقنيتين خطابيتين، وهما تقنية الاستفسار غير المباشر، وتقنية طرح الافتراض؛ وفي كلا الحالتين، يدخل 'أنا' الفعل في حوار داخلي يعيد مساءلة أوامر 'الأم' الغامضة، مرة بخطا ب محول، ومرة أخرى بخطاب منقول-ذاتي، لكن العبارة الثالثة (لكنهما شارعان فقط) تعارض هذا التفسير الاحتمالي لكلام 'الأم'، فتحدث وضعية حوارية داخل صوت واحد، تشخص مفارقة الكلام للواقع. ومن ثم، يقضي الانزلاق إلى الصوت الداخلي، إلى خرق بنية المقطع السردي، لإدراج رد فعل داخلي ينبثق من الزمن الماضي.

2- 'في أول دور، على الباب الذي يتقد في الفسحة وراءه مباشرة 'كلوب غاز' متوهج، وقفت بنت، في الثانية عشرة؟ أصغر؟ عارية تقريبا، صدرها لم يكد ينهد، صغيرا وقليل الصلابة' (ص.115).

لا يمثل الحوار الداخلي المسرود-الذاتي في هذا الملفوظ، سوى وحدتين لغويتين تساؤليتين، ولا تأخذ الأولى (في الثانية عشرة؟) هذه الصفة إلا لتذيلها بأداة استفهامية، لأنها تحتمل إدماجها في المتوالية السردية الأولى، كتقدير لعمر 'البنت'، أما وأنها على هذا الشكل، فهي تؤشر لتشكك 'أنا' السارد في هذا التقدير؛ وهو ما تعضده الوحدة التساؤلية الثانية(أصغر؟). غير أن زمنيتها تظل ملتبسة، إذ يمكن أن تصدر من الزمن الماضي أو من راهن التلفظ: فالاحتمال الأول يقتضي أن يتزامن الصوت الداخلي لـ'أنا' الفعل مع رؤيته لـ'البنت'، مما يحيله تعجبا من سقوط 'البنت' في الدعارة على صغر سنها، ليعود عدم الحسم في السن إلى تفاجؤ 'أنا' الفعل بهذه الحقيقة. أما الاحتمال الثاني، فيقتضي أن تفصل مسافة زمنية لحظة التلفظ عن لحظة المشهد، وحينئذ، سيخرق تسريد الصوت الداخلي بنية السرد المستعيد للماضي، ليكشف عن استثمار 'أنا' السارد لوسيط جديد، يقحم من خلاله ذاته في مشاهد تبأر عبر 'أنا' الفعل.

---

(1) تمثل التساؤلات، بصفتها حوارا داخليا مسرودا-ذاتيا، إجراء ناجعا لعرض تشككات السارد-البطل وحيرته الماضية. أنظر كوهن(1981)، المرجع السابق، ص. 192.

3- "انخلع قلبي برعب خاطف، هل هذه أمي تحت العجلات؟ كانت آتية إلينا من البحر واصطدمت بها السيارة؟ وكان الروع في قلبي ساطعا، لحظة واحدة، الغياب النهائي، الفقدان الكامل" (ص.54).

يندر في النص السردي، أن تعرض حوارات داخلية ماضية دون التباس في زمنيتها؛ وإذا كان هذا الحوار الداخلي نموذجا لذلك، فلأنه يستند، بوضوح، إلى الزمن الماضي كإطار لإنتاجه، ذلك أنه يأتي تبريرا آنيا لإحساس "الأنا" الماضية بالرعب الذي تخطبه بقية الملفوظ، فيخرق بنية السرد في صيغة خطابية تساؤلية تظهر حيرة "الأنا" عند التباس هوية القتيلة عليه؛ مما يجعلنا نفترض أن اختيار تقنية التساؤلات، بدل صيغة خطابية أخرى، يعود إلى قدرتها على تكثيف درامية اللحظة، حيث تقدم إحساس "الأنا" في شكل خطابي تجادلي، يلتقط قوة الارتباط بـ"الأم".

4- "ويقول لنفسه أين أنت الآن ياجابر؟ هل تعيش في اسكندرية، مازلت، ولك أولاد كبار وأحفاد، ربما؟ هل مت، وانقضيت؟ وما أغرب هذا كله، وكيف لم يرك هذا الصبي، بعد، طوال خمسين عاما أو تقل قليلا؟ وأين ذهب كل هؤلاء الصغار والكبار؟"(ص.95).

يتميز هذا الحوار الداخلي باستقلاله ببنيته النصية، وبتوجهه إلى مخاطب غائب (جابر)، يظهر سياق التلفظ أنه يحضر شخصية فاعلة في أحداث المقاطع النصية السابقة؛ وإذا كان الضمير النحوي الغائب لصيغة المؤشر الإسنادي (يقول في نفسه) يحيله خطابا منقولا مباشرا، فإن تصريفها في الزمن الحاضر لا يكفي للقول براهنية تلفظه، بل يتوجب استقراء مضمونه الموضوعاتي والزمني. وحينئذ، تظهر مسافة زمنية كبيرة بين المتلفظ والمخاطب، فتغدو الجملة الخطابية التعليقية: "ما أغرب هذا كله"، تبريرا لإنتاج الجمل الاستفهامية الأخرى، بصفتها استغرابا من ردم الزمن للعلاقات القديمة. ومن ثم، يأتي الحوار الداخلي وسيطا خطابيا لنقل هواجس الذات في الزمن الحاضر.

5- "أينما توليت، في الغمض وفي الصحوة، وكلك مشتهاة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك. ماثلا مستضيئا في حرقة الشمس، ساطع الجمال، وسمرته أسيلة. عيناك لهفة الوجود، زمردتان قاطعتان في القلب. صفحة هذا الوجه الرخيم هي النعمة، مفقودة، وقائمة أبدا" (ص.150).

ينتج هذا الملفوظ ضمن سياق تلفظي يحكمه السرد بضمير الغائب، وبانبجاسه الفجائي، دون مؤشرات نصية تمهيدية، يغدو خطابا فوريا؛ لأن السارد يمحي فجأة، ويبرز صوت ذات

الفعل بضمير المتكلم. والحال أن استحضار 'الأنا' للعشيقة القديمة، كمخاطب مباشر، يحول صوته المرتفع مناجاة داخلية تنطلق من راهن التلفظ؛ مما يسفر عن تحويل هذه الصيغة الخطابية تقنية لتكسيرالحواجز الزمنية بحثا عن المطلق، إذ إن أسطرة المرأة تفرز استيهامات وتداعيات تطيل الحوار الداخلي، فتشبكه برؤى حلمية في نهاية الجزء السردي. ويظهر أن الأجزاء السردية الثلاثة الأخيرة، بشكل خاص، تعج بمثل هذه الصيغ الخطابية، وتنحو كلها إلى نقل تجارب نفسية، سنرى عند الحديث عن خصوصيات اللغة السردية، أنها بوح شعري يخرج السرد عن المرجعية الواقعية.

نستنتج أن الحوار الداخلي تتعدد صيغ اشتغاله ووظائفه: فهو لا يتقيد بتمظهر نصي واحد، ولا يوضح دائما زمنية صدوره. ويحتاج ضبط نوعيته، سواء عند خرقه للبنية السردية أو عند استقلاله ببنيته، إلى إعادة قراءته داخل السياق التلفظي. ثم إنه يؤدي دورتشخيص انشغالات 'أنا' السارد بعملية تلفظه أو اختلالات ذاكرته، كما يبرز هواجس 'أنا' الفعل تجاه علاقاته المتعددة، ويمثل باستمرار، وسيطا خطابيا لتمرير الصوت الداخلي وسط الصوت السردي الاستعادي. ولا شك أنه يساهم بذلك، إلى جانب صيغ المستوى الإيهامي السابق، في إثراء العوالم النفسية، لمنازعة المستوى الواقعي على مساحة النص السردي.

5- خصوصيات اللغة السردية:

لا شك أن الوقوف عند اللغة السردية، سيمكن المقاربة من إحدى المفاتيح الأساسية لولوج محكي ترابها زعفران، ذلك أنها فضاء لتجريب كثيف لاختيارات معجمية وتركيبية، ولتداخل تمظهرات لغوية متعددة في علاقتها بتنوع الصيغ الخطابية؛ وهي قضايا لغوية سنحاول معالجتها في مستوياتها المختلفة:

في المستوى الأول، يمكن القول إن البعد الشعري للغة، يسم بطابعه معظم التكوينات السردية؛ على اعتبار أن المحكي ينزع إلى تطويع لغته، كي يحيط بدقة بالتجربة المعيشة المستعادة، كما يعج بالخطابات الاستعارية، والرؤى الحلمية، والتهيئية، والاستيهامات، والمناجاة، والتداعيات، والتوصيفات.

ينتقي السارد معجمه اللغوي على ضوء دقة تشخيصه السردي والتصويري والايحائي، ويصل به ذلك أحيانا، إلى توظيف ألفاظ يبدو أنها مغمورة في الكتابة السردية بشكل عام، ويمكن أن نذكر منها:

1- "والرقاق الهش تسقسقه بالسمن البلدي" (ص.51).
2- "وشم نفثة خفيفة من رائحة العرق وهبوة لاتكاد تحس من العطر الذي يعرفه" (ص.93).
3- "وعندما ينعق البرق في خطفات ساطعة تثب فيها البيوت وسطوحها وسحب السماء في ضوء فضي باهر ثم تختفي" (ص.109).
4- "كان أبي يقطع من لحمه الحي ليعطيني مصروفي اليومي المتراوح من نصف الشلن، أو البريزة في أيام الشبرقة الخاصة جداً" (ص.118).
5- "مهجتي مزع ممزقة بسيف أناملك" (ص.194).

وضمن هذا المستوى ذاته، يزخر النص السردي بانزياحات لغوية، فيستحيل مساحة لتجريب علاقات جديدة بين العلامات، حيث ينتقل السارد بالكلمات من حقل دلالي أصلي إلى آخر، بحثا عن الصور والإيحاءات خارج الفضاءات الإيهامية. ونسوق النماذج التالية، مع الحرص على تمثيلها للاجزاء السردية التسعة:

1- "وكانت لها عندئذ رائحة خصيبة ومليئة" (ص.15).
2- "عيناها منتفختان وفيهما نظرة صقيلة" (ص.37).
3- "أحس على الفور بنفح البلل والعتمة الهادئة" (ص.45).
4- "انزلقت قدماي إلى الف ليلة وليلة" (ص.77).
5- "وجد أن صباح الجمعة يمتد حائرا وخاويا أمامه" (ص.91).
6- "أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنمه، فجأة زقزقة العصافير" (ص.125).
7- "يشقها قضبان الترام وأنهار الشوارع المسفلتة المتقاطعة" (ص.142).
8- "وقع الإهانة وسخونتها، أكبر بكثير من ألم الضربة ولذعها" (ص.169).
9- "هبت نفحات غريبة باهتة الحلاوة" (ص.148).

من جهة ثانية، يأخذ الانزياح اللغوي شكل أنسنة الأشياء، فيفرز تكوينات نصية تساهم، حسب طاديي (1978)، في تشييد شعرية المحكي[1]؛ وهي في غالب الأحيان، توصيف للأشياء بصفات أنثوية؛ وسنعود إلى نماذجها، عند الحديث عن العبورات النصية في المحور الثالث.

ومن جهة ثالثة، يمكن أن نتلمس المستوى الشعري للغة في النزوع إلى خلق تناغمات إيقاعية داخل المتواليات السردية، حيث يحدث تغيير لمواقع الصفة والموصوف:

1- "وأكوام رطبة الشكل زهمة من البرسيم" (ص.17).

2- "وكانت أمي تلبس فستانها السمني اللون من غير ملاءة" (ص.29).

3- "وأنا خفيف الخطو متوهج الجسم من الشمس والبحر" (ص.47).

4- "فيه [اللحاف] غرز مدفونة ماكرة الصنعة" (ص.159).

5- "طرف مدبب طويل، لبني اللون والجلد" (ص.185).

والحال أن هذه النزعة الإيقاعية للغة تتمظهر، أحيانا، تجربة شعرية تلون السرد بوضوح، كما يبرز هذا المقطع.

"وكان يصنع في ذهنه شعرا حزينا ويردد لنفسه "حالت من الروض وروده، وماء الحسن قد جف عوده.. وذوى النبت يا طول ما ماست قدوده" ثم قام ليغسل وجهه" (ص.92).

ثمة، إذن، ميل قديم لدى "أنا" الفعل إلى فضاء الشعر، لكن إذا كانت محدودية تجربة "المراهق" اللغوية تحكم هذه الجرسية الداخلية الواضحة، فتجربة الشيخ تتيح "لأنا" السارد كفاءات لغوية عالية، يجعله يحول السرد، أحيانا، إلى قصائد نثرية تدفع هذه الجرسية إلى حدودها القصوى:

"وفي نهج الجلنار، مني، النفور، نازعة عني، رنونها إلي سن مسنونة تنخس نزواتي في الجبانة المنحوتة بالصوان.

وفي الطرانة جبانة، أيقونة يانعة مونقة، نقطة النجيع أرجوانية من طعنة سكين مجلاء حول لجين العنق.

البانة المتثنية نواسة تحت السنط النضير، لندة، تبض لها بواطني المتنزية، ونفحة بدنها نفث البشنين النابع من غرين النيل" (ص.171).

---

[1] انظر طاديي(1978)، المرجع السابق، ص.51 .

والأمر أنه، رغم ما يمكن أن نسجله، هنا، من تجريب لغوي يبالغ في تفجير المعجم والتراكيب، فإن هذه الجرسية (الصاخبة) التي يحدثها التكرار الكثيف لحرف النون، تحيل في آن واحد، على تجربة انفعالية عميقة، وعن توظيف الموسيقى الداخلية، بصفتها فضاء دلالة غير محدودة للتعبير عن المطلق. ومن ثم، لا يمكن التعامل مع هذا اللعب بالحروف والألفاظ بكونه زخرفة لغوية شكلية، بل يقتضي تناوله ضمن السياق الدلالي العام.

في المستوى الثاني، تجنح اللغة السردية، أحيانا، إلى التقريرية والمباشرية، فيحدث نوع من الانسلاخ عن اللغة الشفافة. ويمكن أن نحصر هذا المستوى اللغوي، تحديدا، في مواقع نصية تستعيد بعض المحكيات الشذرية أو تقدم إخبارات تاريخية. ومن نماذج ذلك، نذكر ما يلي:

"كان اسكندر عوض قد واعدني باللقاء في بار "الكراستة" في الرابعة والنصف بعد الظهر. كنت قد رأيته يسير إلى جانبي، ويهتف بحرارة "الموت للإنجليز". "يسقط الاستعمار" في مظاهرة شارع سعيد الكبيرة التي رأيت فيها صبيا يموت برصاص "التومي جن"" (ص.33).

يسهل هنا، ملاحظة اختفاء المعجم "المغمور" والانزياحات اللفظية والتركيبية، فثمة لغة مقتصدة تشخص العناصر السردية بطرق مباشرة.

في المستوى الثالث، تتبلور اللغة السردية بنية لغوية شفهية في صيغة حوارات، أو خطابات مباشرة، وقبل لمس شكل حضورها في النص السردي، نسوق هذه الملاحظات النظرية:

يتصور ليونيل بللنجر(1979) [L.Bellenger] أن "الكتابي والشفهي يتمايزان عبر مورفولوجية نحوهما ووسائطهما. لكنه رغم هذه التمايزات مازال الرأي العام يخلط بين الأسلوب الشفهي والأسلوب الكتابي"[1]. ولعل هذا الخلط يعود، أساسا، إلى عدم ازدواج اللغة التي يتحدث عنها بللنجر: فاللغة الفرنسية، على سبيل المثال، هي، في الآن ذاته، لغة الكتابة والتواصل اليومي، رغم أن لغة الكتابة تخضع لإرغامات كثيرة، لا يلتزم بها المتحدث(شفهيا). لذلك، تحدث هذه التمايزات داخل لغة موحدة. أما اللغة العربية، فتنقسم، في الواقع، إلى لغة فصيحة ولغة خاصة بالحديث الشفهي. ومن ثم، لا تطرح مثل هذا الخلط، حيث يسهل التمييز بين الاستعمالين اللغويين. غير أن الأدب، كما تثبت لان ميرسيي (1996) [L.Mercier]، نقلا عن بيطار

---

(1) L.Bellenger(1979), L expression oral, p.81.

[J.Peytard]، هو المكان الذي يبتعد فيه المعجم من المعجم الشفهي بنحو مزدوج، لكونه معجما يتحقق داخل كتابة تضع شبكة ذات طبيعة إيحائية، يتحدد وفقها الأدب[1].

يبدو أن اللغة الشفهية، رغم ضيق رقعتها التشخصية، تشظي البنى السردية التي تدمجها، فتناوش اللغة الفصيحة المهيمنة. بيد أن السارد يحاول أن يطوع هذا الخطاب الشفهي، من خلال إعادة إنتاجه داخل المكتوب على نحو لا يخل بالتناغم اللغوي الداخلي للغة الفصيحة؛ كما يبرز هذا الملفوظ:

"وعرفت أن العربجية من الإصطبل الذي أمامنا يدخلون الشقة التحتانية بالليل، ويخرجون بعد ساعة أو ساعات، واحد بعد الآخر، وأن رائحة الحشيش في بير السلم حتى الصبح، وهمست ست وهيبة بصوت أجش قليلا ومليء بالحرارة: ومش بس العربجية يا ختي، دول بيجيبو لهم زباين من القهوة اللي على الحمودية في أنصاص الليالي، ولا كوم بكير" (ص.16).

يكشف سياق التلفظ أن "الطفل" يستقي معرفته من المسارة بين "أمه" و"ست وهيبة"؛ ولئن استطاع السارد أن يحول جزءا من همسهما إلى اللغة الفصيحة، فإنه، في المقابل، لم يستطع تحويل الجزء الآخر، بعد تحديد مرجعيته الصوتية، إلا بعرضه شفهيا، فيركب الكلمات ويصيغها على إيقاع الهمس بالسر، لأنه يرغب في تشخيص حرارة الصوت ولكنته في تعبيره الأصلي الذي يظهر أن اللغة الفصيحة لا تستطيع أن تضمن له قوته.

ومن جهة أخرى، يمثل الخطاب الشفهي، في غالب الأحيان، لغة الدلال والتحبب والمجاملة، فيشكل مواقع نصية لعرض اللكنات الصوتية المحلية:

1- "وعندما تراني أدخل ترحب بي بصوت ناعم أحسه يدغدغ في اهتزازي داخليا، أهلا يا غنن يا حبيبي، تعال، تعال عندي هي الرجالة برضو بينكسفو" (ص.46).

2- "وبعد قليل تخلع نسيرة وافرة من البطة وتعزم من جديد، يجبرني ما أنت واخد دي، هو أنت كلت حاجة؟ فيقول وهو يرد يدها برفق: جبر ياخد العدا يا مرة خالي والله ما أجدر" (ص.52).

---

(1) لان ميرسيي(1996)، المرجع السابق، ص.40.

يظهر أن دلالة توظيف اللغة الشفهية، تكمن في بلورتها للتعدد والتنوع الصوتيين، ضمن بنية سردية تهيمن عليها لغة السارد الأول، على أن نوعية وجوده يظل منسجما مع وجود اللغة الفصيحة، لأنه لا يبحث عن الحد من انتشاره أو منازعته تشخيص العوالم التخييلية.

نستنتج أن المستوى اللغوي ذي النزوع الشعري، لا يحضر، فقط، وسيطا لبناء المحكي، إنما يغدو موضوعا لاشتغال محايث يقوم بتشفيفه وتطويعه وانتقاء مكوناته المعجمية والتركيبية؛ وهو ما يحيله، في حد ذاته، بنية سردية تكثف المضامين التي تبلورها. وبذلك، فاللغة السردية وسيلة خطابية واستراتيجية سردية في الآن ذاته.

هكذا، تفرز الإختيارات السردية نصا سرديا، تتشظى بنيته السردية إلى أجزاء متعددة، ويصدر عن رؤية تغير صيغها التبئيرية من موقع سردي إلى آخر. كما يتجاور فيه الواقعي والإيهامي والشعري. وتتأسس لحظاته المستعادة، في خضم تشابك سياقات التلفظ وتنقلاتها الفجائية، محكيات صغرى، يحكمها منطق الإضاءة والتعتيم، بصفتهما تراتبا لحقلين دلالين كبيرين، هما الجنس (الشهوة) والرعب (الألم). وبذلك، يقوض هذا النص الأنماط السردية التقليدية، فيحيل على الواقع المرجعي بتناول سردي جديد، سنحاول مواصلة إبراز تجلياته الأخرى في المحورين الموالين.

II- اشتغال الزمن الحكائي

ستحاول المقاربة، ضمن هذا المحور، الكشف عن لعبة التقنيات الزمنية عند إعادتها تشكيل زمن القصة، بصفتها إفرازا لنشاط السرد في بناء الأجزاء السردية التسعة. ولا يخفى أنها تستهدف إبراز دور الزمن في دعم النزوع إلى تحطيم العلائق السردية التقليدية في نص سردي ذي منحى تذكري؛ وهو مسعى يقتضي لمس خيوط زمنية متعددة تربط التجربة الزمنية المستعادة بتمظهراتها الخطابية.

1- التجزيء السردي: قضايا زمنية

يمكن اعتبار أشكال تحديد المحكي الأول، أول قضية زمنية يطرحها التجزيء السردي: لأن عنونة الأجزاء بعناوين فرعية، كما ذكرنا سابقا، لا بد أن يخلخل التصور التقليدي الذي ينظم العناصر السردية انطلاقا من وجود محكي أول واحد. ومن ثم، لا مناص من الحديث عن تعدد المحكيات الأولى، تبعا لنزوع الأجزاء إلى الاستقلال ببنيتها السردية. بيد أن وجود هذا التعدد، داخل

الجنس الروائي (لا القصصي)، يفترض الإستناد إلى محكي أول واحد، تعتبر بداية النص السردي نقطة انطلاقته الزمنية؛ أي أن الفعل الأول يغدو لحد الفاصل بين زمن القصة الداخلي وزمنها الخارجي، فما هو هذا الفعل الذي دشن به النص السردي؟

"عدت إلى شارع راغب باشا. كان الكوبري الصغير مفتوحا، ومياه ترعة المحمودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبري في دوامات متقلبة.

كنت أقف في أول عربة من عربات الكارو الطويلة، قدماي متشبثتان بالخشب، خلف الحصانين القويين..." (ص.7).

يعرض هذا الملفوظ الافتتاحي مشهدا منطلقا، يكتسب ضمنه الفعل صبغة الحدث بمعناه الضيق: ففعل "عدت" الدال على حركة في المكان، يدشن عملية السرد من نقطة زمنية يستحيل تحديدها بدقة، لكونها نقطة عائمة في فضاء الذاكرة: فرغم تكفل تلميحات زمنية لاحقة بتعيين هذا الفضاء، تظل بداية المحكي الأول منفتحة على احتمالات زمنية متعددة؛ ولأنها تؤسس لمشهد تليه مشاهد وأحداث لا تنتظم كرونولوجيا، فإنها لا تؤدي دورا زمنيا قاعديا يمكن اعتماده مرصدا، نقيس منه المواقع الزمنية للعناصر الحكائية. ويحفزنا، أيضا، الطابع التذكري للسرد أن نتصور فعل "عدت" دلالة أولية على عودة زمنية إلى الماضي البعيد، حيث سيشكل زمن حاضر التلفظ، نقطة الانطلاقة الزمنية الأساسية. ولعل حضور هذه اللحظة الحاضرة باستمرار، يزكي هذا التصور، عند قيامها بجمع الخيوط الزمنية بيد السارد الشيخ. وتتضح بؤرية هذه اللحظة عند استئناف السرد في الجزء الثاني:

"مازلت أذرع شوارع غيط العنب، كما كنت أعرفها وأنا في مدرسة النيل الإبتدائية، واسعة، نظيفة، مستقيمة، أرضها من الحجر المدكوك الملتصق به تراب رملي جاف، والشجر على الأرصفة أمام البيوت المنخفضة، وفيها رائحة الملاحة الرطبة تأتي من وراء سور السكة الحديد" (ص.23).

من الواضح أن فعل الديمومة "مازالت" يقرن فعل "أذرع" براهن التلفظ، ليكشف عن الحضور المستمر في المكان، منذ الزمن الماضي حتى الزمن الحاضر. وإذا كان هذا الإخبار يستهدف التأكيد على قوة علاقة "أنا" السارد بفضاءاته القديمة، فهو من الناحية الزمنية، يحيل على بؤرية اللحظة الحاضرة للتلفظ (لحظة الكتابة). ويتعضد ذلك، بما يشبه عملية مد تخترق البنية السردية، لتعزز موقع الزمن الحاضر ضمن صيغ خطابات تعليقية خارج-حكائية، أو صيغ حلمية أو استيهامية أو حوارية داخلية. ليظهر أن لحظة التلفظ، رغم ندرة أحداثها، إن لم نقل انعدامها، تشكل منبع السرد، وبالتالي

تشتغل محكيا أولا، تغدو الأجزاء التذكرية على ضوئه، سياقات تلفظية، تحكمها مستويات أولى متعددة. بيد أنه لا يمكن الحديث عن استقلال كل جزء بمحكيه الأول، إنما يجدر ربط هذه الصفة بمجمل الأحداث والمشاهد والمواقف التي تنتظم داخل مقطع زمني واحد. والحال أنه يمكن أن نقيس المقاطع على المراحل العمرية لـ"أنا" الفعل، إنما نعدم مؤشرات زمنية تحدد حجم اتساعها. لذلك سنستند إلى تقسيم آخر، يعكس ضيق هذه المقاطع؛ ويتعلق الأمر، بتقسيم ضمني يؤشر إليه النص السردي بكثافة، ويرتبط بمراحل الدراسة وما قبلها.

يمكن أن نقدم التشكيلة الزمنية للمقاطع انطلاقا من نظام تراتب المراحل الزمنية المستعادة على سطح النص السردي، باعتبارها، كما يقول طادبي (1978): إيقاعات هي منظومة من اللحظات"[1].

يندرج ضمن مقطع مرحلة الدراسة الإبتدائية:

1- لحظة الجزء الأول: "كنت وأنا أعود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا والملح وراءه حسني" (ص.11).
2- اللحظة الأولى من الجزء الثاني: "فقالت أمي، إسم الصليب عليه اطلع الأول في الفصل" (ص.33).
3- لحظة الجزء الثالث: "كنت أعد الأيام لأني سأدخل المدرسة الثانوية بعد هذا المصيف مباشرة" (ص.42).
4- لحظة الجزء الرابع: "أنزل إلى المدرسة في الثامنة إلا عشر دقائق على الساعة" (ص.61).
5- لحظة الجزء التاسع: "كنا في أول الصيف. وكانت الشهادة قد جاءت بالبريد أنني انتقلت إلى السنة الثانية في مدرسة النيل الإبتدائية" (ص.191).

ويشرع "أنا" السارد في استعادة اللحظات التي يشملها مقطع ما قبل الدراسة في مدرسة النيل الإبتدائية انطلاقا من الجزء الخامس:

1- "ويتحرك الطفل على يديه وقدميه، يلف من تحت ساقي أمه الناعمة التي تتنفس بهدوء بصوت مسموع" (ص.83).

---

[1] طادبي(1978)، المرجع السابق، ص.104.

2- يواصل في الجزء السادس الإحالة على هذه المرحلة: "قالت له، كان عندك سنتين، يمكن ثلاثة وكنت هتروح مني" (ص.104).

3- ويستمر أيضا في الجزء السابع: "كنت ألعب مع ابن خالتي وطواط (...) كنا معا في ثاني سنة من مدرسة الكرمة الأولية القبضية الأورتودكسية" (ص.140).

4- وينغلق هذا المقطع الزمني بلحظة الجزء الثامن: "عندما كان يأتي ابن خالتي وطواط كنت أهرب معه ونلعب على السطح، لكنه راح الآن" (ص.159).

ويضم المقطع الزمني لمرحلة الدراسة الثانوية:

1- لحظة في الجزء الخامس: "انقطعت صداقاته بزملاء النيل الإبتدائية في غيط العنب، وكان يحس نفسه وحيدا وغريبا بين جمهرة تلاميذ العباسية الثانوية" (ص.85).

2- لحظة في الجزء السادس: "كنت في الثانوية العامة أتدفأ "بوابور" الجاز" (ص.110).

3- لحظة في الجزء السابع (أحداث فضاء محرم بك، ترتبط بهذه المرحلة): "وهل كانوا قد انتقلوا إلى بيت عبده في محرم بك، والأثاث مازال مفككوكا في الغرف الثلاثة والفسحة" (ص.146).

4- لحظة في الجزء الثامن (إحالتها على بداية الحرب العالمية الثانية): "العالم قد خلى فجأة، أصبح مخوفا. صفارات الإنذار تعول عويلا موحشا" (ص.146).

وفي الأخير يندرج ضمن مقطع مرحلة الدراسة الجامعية لحظتان:

1- لحظة في الجزء الثاني: "حصلت على "مجانية فقر" أو "مجانية كارثة" كما كانت تسمى، لكي أكمل دراستي في كلية الهندسة" (ص.32).

2- لحظة في الجزء السادس: "بعد سنة أو أكثر من موت أبي كنت أشتغل مساعد "مخزنجي" في مخزن 6 للبحرية البريطانية في كفر عشري، وأواصل دراسة الهندسة" (ص.111).

هكذا يمكن تقريب التشكيلة الزمنية العامة من خلال هذه الترسيمة:

0 9 8 7 6 5 4 3 2 1

×_. ×_ ×_.×_ ×_.×_×_ ×_. ×_ ×_. ×_.×_. ×_ ×_.×_.

م.د.إ

المقاطع م.د.ج

الزمنية م.د.ق.إ

الأربعة م.د.ث

م = مقطع ج = جامعة ـــ = خط الزمن الحكائي

د = دراسة ق.إ = ماقبل الدراسة الإبتدائية 0 = راهن التلفظ

إ = ابتدائية ث = الدراسة الثانوية × = مرحلة الشيخوخة

في قراءة هذه الترسيمة، لا يؤشر الخط المتقطع إلى تطور كرونولوجي (متقطع) للتجربة الزمنية المستعادة، بل يرمز إلى تشظيها إلى مجموعة من اللحظات، تتوزعها أربع مقاطع زمنية كبرى. وقد آثرنا حصر المسافة بين أرقام العناوين المتوالية، بناء على اللحظات التي يستعيدها كل جزء سردي، دونما النظر إلى كمية الصفحات التي تشغلها. ويبرز أن مرحلة الطفولة تستحوذ على معظم اللحظات المستعادة، بينما تتراجع لحظات مرحلة الشباب، حتى حين نقيسها بعدد الصفحات التي خصصت لها. أما مستوى الحكي الأول-الإطار (مرحلة الشيخوخة)[1] الذي نرمز له بعلامة مغايرة: X ، فيتواتر خرقه للبنى الزمنية الماضية، بصيغ خطابية مختلفة، ليسجل ضمن راهن التلفظ (الكتابة) الدوي القوي لأصداء المرحلتين السابقتين، أو ليثبت استمرار بعض الممارسات القديمة لدى "أنا" الشيخ، من خلال توظيف فعل "مازلت"، أو ما يماثله من أفعال الديمومة. ويظهر أن هذا التواتر يخلق دوائر زمنية داخلية صغرى، تكشف عن منبع السرد، وطابع الاسترجاع الزمني للحظات الماضية.

والحال أن اللحظات المستعادة تتناسل داخل أو بين المقاطع الزمنية، كما يبرز تشابك خطوط الربط داخل الترسيمة، وفق منطق زمني متنوع؛ وعلى الرغم من انعدام وجود مؤشرات زمنية واضحة تسعف في معرفة ترتيبها الزمني، يمكن أن نستقرأ بعض التلميحات النصية، لمقاربة تجاورها وتداخلها الزمنيين. هكذا، يعود "أنا" السارد إلى مجاورة لحظة الجزء الأول باللحظة الأولى في الجزء الثاني، ثم يحدث استرجاع زمني عند الانتقال إلى الجزء الثالث؛ وهي لحظة متقدمة عن لحظة الجزء الرابع. بينما يعود الجزء الخامس، عبر استرجاع زمني، إلى ما قبل بداية اللحظة الأولى في النص السردي، ويجاوره في ذلك اللحظات الأولى في الأجزاء الثلاثة الموالية، ليختم الجزء الأخير سلسلة اللحظات بالعودة إلى النقطة التي ابتدأت منها، فتتشكل دائرة زمنية كبرى تحتضن دوائر

---

(1) نرتكز في توصيف هذه المرحلة بالشيخوخة على هذا الملفوظ باعتباره يحيل على راهن التلفظ: "صرخته نفسها التي مازال يجأر بها على حافة نوم شيخوخته" (ص.135).

زمنية أخرى، يفرزها تداخل أزمنة المقاطع. وسنحاول لاحقا تفكيك هذا المنطق الزمني بالوقوف عند العلاقات الزمنية الداخلية التي تتحكم في إفراز هذه الدوائر الزمنية.

من جهة أخرى، يتأطر المقطع الزمني المرجعي العام للأجزاء السردية (زمن القصة) داخل حدود زمنية غير دقيقة: فـ'أنا' السارد/ الشيخ لا يستطيع حصر الحد الداخلي الخلفي للأحداث التي يستعيدها: 'يظن أنه كان عندئذ في الثالثة من عمره بالكثير، بل يجب أن يتصور أنه كان في الثانية من عمره، حتى، ولكنه يقول، الثانية؟ غير معقول' (ص.85)، ليظل حدا منفتحا على احتمالات متعددة، تحكمها قدرة 'الأنا' على التذكر. أما الحد الأمامي، فإنه رهين باستمرار السرد من الصدور من لحظة الكتابة.

ويرتبط الفضاء الذي يحتضن هذه القصة (اللحظات) بمدينة الإسكندرية؛ ويبدو الدخول في جزئياته أشبه بالدخول في متاهة، إنما يمكن الإحالة على أمكنة بعينها، بصفتها الإطار العام لحركة 'أنا' الفعل؛ ذلك أن السرد ينطلق، في الجزء الأول، من شارع راغب باشا، في شارع الكروم، ثم يعرج على شارع البان، أمام وابور الدقيق، وينتقل إلى الكورنيش، ثم يعود إلى شارع، الكروم، فشارع البان من جديد، ويتفرع إلى محرم بك، خارج غيط العنب، وإلى شارع الأنهار، فحارة الجلنار وكفر عشري، ثم يعود إلى شارع البان، فشارع الكروم. وينتقل، استثناء خارج الإسكندرية، إلى الطرانة، لينتهي إلى شارع البان، وشارع راغب باشا: نقطة انطلاقه. ومن ثم، تفرز تراتبية الأمكنة حسب توالي الأجزاء السردية، حركات دائرية صغرى، تؤطرها حركة دائرية كبرى، عند الانطلاق من مكان والعودة إليه في آخر النص السردي. ويظهر أن هذه الدائرية تتساوق مع دائرية الزمن ذاته، لاحتضان تجربة معيشة، سنحاول لمس خيوط الزمن الحكائي الذي ينظمها في النقط التحليلية الموالية:

2- تمظهرات الزمن الحكائي الداخلي:

2-1- الترتيب الزمني للمادة الحكائية:

سنحاول في هذا المستوى من التحليل معالجة منطق إعادة زمن المحكي توزيع المادة الحكائية للحظات المستعادة، سواء من حيث كرونولوجيته أو من حيث مفارقاته؛ وهو ما يؤدي إلى رصد أشكال انتظام عناصر القصة على سطح النص السردي.

يفرز تقويض نمط التحبيك التقليدي، اختلالات زمنية عميقة في ترتيب العناصر السردية، حيث تتشظى وحدة القصة ويغيب في معظم الأحيان التسلسل المنطقي للأحداث والمواقف؛ فيخضع زمن المحكي لإرغامات الطابع التذكري للسرد، ولمقصدية إبراز مكونات دون أخرى.

في المستوى الأول، غالبا ما يلجأ السارد إلى مجاورة مقاطع سردية لا يمكن تحديد نظامها الزمني، لأنها تحيل على إخبارات متفرقة، لا يجمعها رابط تحفيزي أو سببي، إلا إذا كان هذا الرابط اندراجها في نفس اللحظة الزمنية المستعادة. ومن نماذج ذلك، نشير إلى مقاطع متجاورة تبتدئ بفعل كان:

"كانت أمي ترسلني إلى الوابور أشتري كيلة دقيق...
ولكن الكوبري كان مقطوعا...
وكان يسحرني دائما دوران التروس الحديدية...
وكانت بائعات الفجل (...) يجلسن على رأس الكوبري..." (ص.9).

في المستوى الثاني، يحدث أن ينطلق زمن المحكي في مواكبة حركة "أنا" الفعل المتصاعدة في الزمن المرجعي. ويأخذ ذلك منحيين: يرتبط الأول بتجاور مقاطع سردية لا تؤدي إلى بناء مشاهد درامية، بل تحيل، رغم تواليها الكرونولوجي، على لحظات صغرى منفصلة. ويمكن أن نعود إلى الصفحات: (28 ← 31) لتوضيح هذا المنطق الزمني، حيث يلاحظ توالي زمني للأفعال التي تتصدر المقاطع السردية:

في الليل قامت أمي تقرص فطير الملاك ← في الصباح أعطاني أبي عيديتي(...) ساومت أمي العربجي ← ودخلت العربة إلى شارع الرصافة ← نزلنا أمام سور البيت ← وصعدنا ثلاث درجات حجرية إلى باب البيت المقفل ← فتحت لنا الباب أوجا ← خرج إلينا من إحدى الغرف الداخلية حنا بيه خال أمي...

أما المنحى الثاني، فإنه يختلف عن المنحى الأول، لكونه إفرازا لعمليات تحبيك ما أسميناه، في المحور الأول، مسارات سردية صغرى؛ وهي غالبا ما تكسر المحكي التكراري المتشابه (Iteratif) وتميل إلى توظيف العنصر السردي الدرامي عندما تنتهي الأحداث بانفصال "أنا" الفعل عن موضوع رغبته.

من جهة أخرى، لا بد أن نذكر أن هذه البنيات الزمنية الصغرى تحدث في غالب الأحيان داخل مستوى زمني ثان، لكون مستوى المحكي الأول، الذي يرتبط بحاضر التلفظ (الكتابة)، لا

يشكل، افتراضيا، نقطة الانطلاق إلا للأجزاء الثلاثة الأولى، أما الحكيات الأولى الموالية، فهي تكتسي تعددها من كونها تختار الانطلاق، في بداية الأجزاء الأخرى، من الزمن الماضي. ومن ثم، سنحدد نوعية المفارقات بناء على موقعها النصي.

لا شك أن عنصر المفارقة الزمنية يخضع لنوعية التحبيك، وللمنظورالسردي: فشكل بناء النص السردي لا يتيح له مجالا لتحقيق وظائف التعليل وملء الثغرات، بل يدفعه إلى الانخراط في خلق زمنية حكائية خاصة. وسنحاول أولا، التوقف عند تقنية الاسترجاعات الزمنية، من خلال بعض المقاطع السردية.

في البدء، نشير إلى استناد الاسترجاع على صوت ترهينات أخرى:

"كنت أسترق السمع إلى حديثهما الهامس، وأنا أنقل تصاريف الأفعال الإنجليزية، بالريشة ذات السن النحاسية الرفيعة التي تنزل منها فجأة قطرة مدورة من الحبر فتشعع على الورق قبل أن ألحقها بالنشافة. وعرفت أن العربجية من الإصطبل الذي أمامنا يدخلون الشقة التحتانية بالليل، ويخرجون بعد ساعة أو ساعات..." (ص.16).

لا تتمثل المفارقة المركبة، في هذا الملفوظ، إلا في شذرة استرجاعية تحدث خللا في ترتيب الأفعال، على أن هذا الخلل لا يظهر أنه شرخ زمني يخرق البنية السردية لملء ثغرة زمنية أو لتوضيح موضوع داخل المستوى الزمني الأول، بل إنه يذوب في المشهد التذكري إلى مستوى تلتبس فيه حدود سعته ومداه؛ ذلك أن موضوع الاسترجاع لا يرتبط بعودة "أنا" السارد لتذكر فعل سابق عن فعل استراق السمع، بل يرتبط بانفتاح "أنا" الفعل، ضمن حاضر الوضعية التلفظية، على الزمن الماضي في صوت شخصيتي "الأم" و"ست وهيبة". غير أن هذا الموضوع ليس محددا في الزمن، إنه أفعال مستمرة (يدخلون، يخرجون) لا تنتهي عند معرفة "أنا" الفعل، مما يجعلها تتجاوز نقطة المفارقة ذاتها.

وضمن نفس الإطار، يمكن أن ندرج كذلك هذا المقطع:

"دخل الولد يسلم عليه، ألحت أمه عليه: ادخل بقى سلم على الراجل أدخل يالله، فسمع أباه يحكي للضيف حكاية مضطربة متقلبة الأدوار عن النحاس باشا عندما كان مسافرا مع الزعماء إلى مؤتمر في بني سويف، فحاصر الجنود المحطة (...) وعندما اقتحم الناس المحطة في الصباح، في صفوف متراصة وسط الرصاص، ضرب العساكر النحاس باشا بالعصي الغليظة وافتداه سينوت حنا بك بذراعه فانكسرت" (ص.128-129).

خلافا للمفارقة الزمنية، في الملفوظ السابق، يستند الاسترجاع، هنا، إلى مؤشرات نصية واضحة: فلئن ظل مرتبطا بصوت شخصية أخرى، غير"أنا" الفعل، فالسارد يحدد نقطة بدايته ونقطة نهايته (كما تكشف بقيته)، لكن سعة مفارقته تظل كذلك، غير محددة، إلا للسارد والمتلقي الداخليين اللذين يفترض فيهما معرفة تاريخ "مؤتمر بني سويف".

والحال أن قناة إنتاج هذا الاسترجاع تستثمرعلاقات تلفظية تنأى به عن الوظائف التقليدية، ذلك أن التبئير من خلال الطفل، يسفر عن تباين سياقي وموضوعاتي بين حكاية "النحاس باشا" والمستوى السردي الذي يدمجها: فوحده اقتحام الطفل لموقع سرد "الأب" الحكاية لـ"فارس أفندي"، يتيح مجاورتهما خطابيا. لذلك، يفرز جمع السارد بين هذين السياقين التلفظيين، دون مقصدية توضيحية أو تعليلية، وظيفة تكسيرية جديدة؛ على أن الكشف عنها يقتضي استقراء السياق التلفظي العام، حيث يظهر أنها، إلى جانب وظيفتها في الإحالة على لحظة معرفة "أنا" الفعل بحكاية النحاس باشا، تضطلع بدور الخلفية الواقعية للمستوى السردي الإيهامي. ولاشك أن الصيغة الخطابية الحلمية اللاحقة تثبت هذا الاشتغال غير المباشر للاسترجاع، إذ إنه بعد بعض المقاطع السردية ستعود "الحكاية المضطربة" للإشتغال داخل فضاء النوم، وفق إرغامات الحلم، كما رأينا سابقا: "ورأى في غبشة النوم والصحو كأن النحاس باشا واقف بالليل على رصيف محطة مصر..."(ص.132).

وفي بعض المواقع النصية الأخرى يحدث أن يحضر "أنا" السارد مسؤولا عن التكسير الزمني، ضمن رؤية زمنية جديدة، كما يجلي هذا المقطع:

" قبل ذلك بسنتين تقريبا كنت قد أخذت التوجيهية، علمي، بتفوق. وكنت أبحث عن عمل في أول الإجازة الصيفية. كان أبي يقطع من لحمه الحي ليعطيني مصروفي اليومي المتراوح من نصف الفرنك إلى الشلن(...).

صحوت مبكرا، من القلق والتشوف، كأننا في شم النسيم. ونزلت من راغب باشا في السادسة صباحا، وجريت وراء ترام المكس..." (ص.120-121).

يوجد في هذا الملفوظ، خلافا للملفوظين السابقين، مؤشر زمني يفتح المفارقة على سعة واضحة، وينكص بالسرد إلى لحظة سابقة عن اللحظة التي تربط بعمل "الشاب" في المخزن البريطاني. ويظهر أن هذا الاسترجاع لا ينجم عن الخرق الفجائي للمستوى الزمني الأول، ولا يؤدي وظيفة تعليلية أو توضيحية، بل يمثل لحظة صغيرة مستقلة، لا يمكن اعتبارها تكسيرا إلا بالنظر إليها من

زاوية العلاقة الزمنية بين المقاطع السردية، أما الاقتراب منها، ضمن الرؤية الزمنية العامة، فيبرز أن تخطيبها بعد اللحظة التي تعقبها في الزمن المرجعي، ينسجم مع نزوع أنا السارد إلى أسلوب الانتقالات الزمنية، ورفض التطور السردي الكرونولوجي. ومن ثم، تتساوى اللحظتان، ضمن منطق التشظي الزمني الحكائي، في علاقتهما مع المستوى السردي الأول، أي أن خلل الترتيب الزمني بين اللحظتين لا يعني أن اللحظة الأولى مفارقة، والثانية مفارقة مركبة داخلها، بل إنهما معا مفارقتان بالنسبة لراهن التلفظ (الكتابة).

في المستوى الثاني من المفارقات الزمنية، يخضع الاستباق الزمني، بدوره، لإرغامات الحضور الزمني الكلي لترهين السارد، ولغياب الأسس التقليدية للحبكة؛ مما يجعل الاستباق يؤدي وظائف جديدة، سنحاول بلورتها من خلال التوقف عند شكلين زمنيين، على أن نعود إلى عرض نتائج أخرى، عند الحديث عن تقنية الحذف.

1- "وكنت أعد الأيام لأنني سأدخل المدرسة الثانوية بعد هذا المصيف مباشرة، وأفرح بكل يوم جديد، وكنت أستوحش مع ذلك إلى أخواتي البنات عايدة وهناء ولويزة التي كبرت الآن" (ص.42).

يتجم الاستباق الزمني في الملفوظ، من استشراف أنا الفعل دخوله للمدرسة، انطلاقا من حاضر الوضعية التلفظية، مما يحيله استباقا داخل الإسترجاع. ويظهر أنه يفقد الدور الإعلاني التقليدي، لكونه لا يأتي ضمن خط سردي متنام سيفضي إلى التفصيل فيه لاحقا، بل هو إشارة شكلية لا تدفع المتلقي إلى انتظار العودة إليه: لا لأنها تحيل على حدث بسيط (دخول المدرسة)، إنما لاستئناس المتلقي بتحرر أنا السارد من الالتزام بتقديم قصة متناسقة وموحدة. ومن ثم، فالاستباق يخدم آنية الوضعية التلفظية، لكونه يؤطر الحاضر بالإشارة إلى المستقبل.

2- "لا أتوقف ولا آخذ نفسي، حتى وجدت نفسي في فسحة السلالم داخل بيتنا، فوقفت وأنا أنهج، واكتشفت أنني أضم كتبي إلى جنبي بشدة، وأن الدم يضرب في عروقي كلها. وكان كل شيء مستغلقا علي وغريبا وأريد أن أنساه.

تجنبت هؤلاء الثلاثة بقية هذه السنة الأخيرة في مدرسة النيل الإبتدائية، وكنت لا أريد أن أرى الابتسامة الكريهة على وجه جبرة الشمعي، ولكنني، أحيانا، كنت لا أملك أن أرد عيني متأملا جسم الولد رمزي المدور الكسول.

استرددت نفسي، وطلعت السلم ..." (ص.69).

تتمثل المفارقة المركبة في هذا الملفوظ، في استشراف مقطع سردي مستقل للحظة زمنية لاحقة عن لحظة الوضعية التلفظية، إذ يحدث انتقال زمني إلى الأمام يلخص مستقبل علاقة "أنا" الفعل بالشخصيات الثلاثة. ولعل خرق هذا الاستباق للتطور الكرونولوجي للسرد في هذا الموقع النصي تحديدا، يعود إلى كونه موقفا آنيا يفكر "أنا" الفعل في توجهه إلى واقع؛ ذلك أن رغبته الفورية في نسيان ما حدث له مع الصبية، عند استرجاعه لأنفاسه في فسحة السلالم، يتزامن مع إقراره مقاطعتهم، فيظهر كما لو أن "أنا" السارد يحول صوتا داخليا إلى ملفوظ استباقي. وبذلك، لا يعمل الاستباق الزمني على تعويض ثغرة زمنية لاحقة، بل يحتضن تنفيذ "أنا" الفعل لمخططه، فيبرز النهاية المنطقية للحدث، متجاورة مع لحظة وقوعه.

هكذا، نجد أن المفارقات الزمنية الاسترجاعية والاستباقية، لا يوفر لها النص السردي شروط استمرارها في أداء وظائفها التقليدية؛ ولئن يبرز أن محاولات استقراء سياقات تلفظها، تفرز لها وظائف جديدة، فإنها لا تكشف، ضمن هذه البنية الزمنية المتشظية، عن زمنية المحكي مثلما ستكشف عنه تقنيات زمنية أخرى تلازم مثل هذه الأشكال السردية. ويتعلق الأمر بتقنيات المدة والتواتر الزمنيين.

2-2- عن الإيقاعات الزمنية الداخلية.

يمكن القول إن الحديث عن سرعة السرد، يقتضي استعادة قصة ذات حبكة موحدة ومتنامية في الزمن؛ أما وأن النص السردي يحكمه التجزيء والتشظي، وتتجاور أو تتداخل فيه مجموعة من اللحظات المتفرقة، فإن الحركات الزمنية الإيقاعية تغدو استراتيجيات سردية، أكثر من كونها تقنيات لضبط الإيقاع الزمني.

بالنسبة للتلخيص، نجد أن بعض صيغه القليلة تشتغل ضمن شروط الحبكة الجديدة، خارج الوظيفة التقليدية؛ حيث إنه لا يلحم بين المشاهد عبر التناوب معها، ولا يعمل على تسريع إيقاع السرد، إنما تحركه حوافز أخرى، يمكن أن نبلورها من خلال مقطعين:

1- "كان خالي يونان قد حصل على رخصة دولية وسافر إلى انجلترا مع خالي ناثان يجربان حظهما، وكان يشتغل هناك سائق لوري بالليل، والتحق بمدرسة نقابية بعد الظهر، وعاد واشترى سيارة أجرة مربعة الشكل (...) وكان وفديا عندئذ ثم أصبح صديقا للبرنس عباس حليم وعمل

معه (...) وكان عندئذ قد رافق أم توتو، ثم تركها، وكان أنيقا وله مهابة في البيت، ويجيد الكلام ويعرف الإنجليزية وسافر مرة إلى جونيف ليحضر مؤتمرا عماليا دوليا ...' (ص.190).

لا يمكن تحديد حافز سرد هذا الملفوظ غيرالرغبة في تقديم تلخيص لجزء من التجربة المعيشة لشخصية 'الخال يونان'؛ على اعتبار أن خرقه لسياق التلفظ يحيله استطرادا سرديا يزوغ عن الخط الزمني للتجربة الذاتية لـ'أنا' الفعل. ومن ثم، فإنه لا يسعى إلى تسريع السرد، بل يغدو، عكس ذلك، وقفا داخل هذا الخط الزمني ذاته، أي أن التلخيص يبدو كما لو أنه عملية توصيف تقليدي يوقف الزمن الحكائي. ولأن أغلب التلخيصات الزمنية تشتغل، داخل النص السردي، وفق هذا المنحى، فإنها تشكل حركات سردية تخلق زمنيتها الخاصة، وتسهم في خلخلة التصنيفات المعهودة ذاتها. أما التلخيصات التي ترتبط بـ'أنا' فتفرز خصوصيات أخرى، سوف نبرزها من خلال المقطع الثاني:

'جورج الجامعة، وتطوع مجندا في الطيران الإنجليزي(...) وبعد الحرب اشترى جورج عربيتين 'لوري' واشتغل بالنقل وفتح الله عليه. وكانت عنده غرفة على البحر، في فندق سيرانادا في ستانلي، صيفا وشتاء. وكانت الغرفة زجاجية كلها من ثلاث نواح، وداخلة في قلب الخليج الواسع.

2- 'تخرجت واشتغلت في المتحف اليوناني الروماني بعد فترة تعطل طويلة وانخرطت في الحركة الثورية التي كان يتمخض بها البلد ويمور، وطلعت في المظاهرات واشتركت في تنظيم الإضرابات وكونت خلايا سرية...' (ص.121-123).

يختزل هذا الملفوظ فترة زمنية طويلة عبر جمع أحداث متباعدة على الخط الزمني الكرونولوجي، ويأتي سياقيا، بعد استطراد سردي ينجم عن قفزة زمنية من لحظة الطفولة إلى لحظة الشباب. لذلك، فإنه تلخيص يسرع السرد داخل المحكي الإستطرادي، حيث يعمل على تأطير 'تاريخي' لعلاقة 'أنا' الفعل بشخصية 'جورج'، فيشكل وضعية سردية تحيل على الغرفة الزجاجية التي ستكون الفضاء البؤري في المقاطع السردية الموالية. وإذا ظهر أنه يكثف الإخبارات والأحداث، فذلك يجعله ينبني سياقا تلفظيا يهيئ، تدريجيا، لاستعادة إحدى اللحظات؛ على أن هذا التهييء ليس كالتلحيم التقليدي بين المشاهد، إنما يدفع السرد إلى تحوطات زمنية، كي ينصب في مشهد رئيسي تحتضنه نهاية الجزء السردي.

والحال أن ندرة التلخيصات الزمنية تجعل الإنتشار الواسع للمشاهد الواقعية والحلمية، يخضع العملية السردية لزمنية خاصة، حيث إن تجاور المشاهد داخل وضعية اللا-تنامي

الكرونولوجي، يتيح للسرد أن يهتم بالتفاصيل، ويمزج أفعالا غير درامية، عموما، بتكوينات وصفية أو خطابات خارج-حكائية؛ وهو ما يتساوق مع المبدإ السردي العام الذي لا يهمه إنتاج قصة، بقدرما ينزع إلى استعادة لحظات متفرقة ومتباينة المواضيع:

من جهة أخرى، تسفر صيغ اشتغال الوصف، كما عالجها التحليل في المحور الأول عن تبلور المقاطع الوصفية، بنى سردية مكونة؛ ذلك أنها تؤسس مشاهد تأملية تحاول، بحركيتها وامتزاجها بالسرد، أن تندرج في حركة الزمن؛ مما يجعلها تتجاوز الوظيفة الإيقاعية التقليدية، التي تتجلى في وقف أو تعليق الزمن، فتضطلع بدور الإيهام بديمومة موضوع التبئير، أي أن العملية الوصفية تغدو، في الآن ذاته، استعادة سردية لموصوفات ينشد إليها المتخيل باستمرار. ومن ثم، يتضح أن الوقف، كحركة سردية، سيقتصر على صيغ خطابية تتخلل المشاهد، وتبطئ إيقاع السرد؛ ويتعلق الأمر بخطابات تعليقية، أو حوارات داخلية تعود بـ"أنا" السارد، في غالب الأحيان، إلى راهن التلفظ. وقد وقفنا، في مجرى التحليل، عند بعضها، لمعالجة قضايا سردية مختلفة.

أما بالنسبة للحذف، فيتوضح، من منطق انتظام العناصر السردية، أنه حركة زمنية أساسية، لإظهار الفجوات الزمنية بين المشاهد المتوالية[1]، لكنه يندرج، عموما، ضمن استطرادات زمنية تنتقل بالسرد، لحوافز موضوعاتية، إلى لحظات الشباب أو الشيخوخة.

يتمثل شكل حركته الأولى في إنجاز قفزات زمنية إلى راهن التلفظ، وتتأرجح بين إثبات استمرار بعض الممارسات في الزمن وبين الإحالة على ممارسة جديدة. ويرتهن هذا الشكل بحرية "أنا" السارد في التنقل بين الخطوط الزمنية؛ وهو ما يجعل وظيفته تلتبس بوظيفة الاستباق الزمني. ومن نماذجه، نذكر هذا المقطع:

"صرخته نفسها التي مازال يجأر بها على حافة نوم شيخوخته، مهما حاذر منها ودار حول تهديدها.

وحشة النور الخافت بعد خلخلة الصرخة، خاوية وصامتة. وهو يدخن سيجارته مستندا إلى ظهر سريره مسنفدا، وحوله من يحبهم، قد آبوا إلى نومهم. حنوه لهم، وعرقانه، شريانه يتموج في جسم الليل" (ص.135).

---

(1) "يتباهى الحكي الشعري بإظهار الفجوات بين لحظتين، بدل أن يبحث عن تقتيعها".
طاديي(1978)، المرجع السابق، ص.105.

في الشكل الثاني للحذف تحدث فجوات زمنية داخل الزمن الإسترجاعي، ضمن صيغ مختلفة؛ سنحاول تناولها من خلال هذين المقطعين:

1. "وغضبت جدا في قلبي لأنني لم أصدق أن أم توتو كانت تضحك على خالي يونان وكنت أعرف أنها تحبه، كما تحبني.

وعندما كنا في كليوباترا، وكنت قد تخرجت من الهندسة، وذهبت إلى معتقلات أبو قير وهاكست والطور وخرجت منها (...) وبينما كنت في المتحف، مهموما بالشغل ذات يوم سمعت إشاعة أن الجيش في القاهرة قام بحركة ضد الملك، وأن الدبابات في الكورنيش (...) وكنت أحب أيامها حبا لا أعرف كيف الخلاص منه ولا كيف الخلوص إليه. وفي آخر المساء عدت إلى بيتنا وكلي قلق وفرح وتوفز، وطرق باب شقتنا، ودخلت امرأة جميلة ممتلئة مدورة الجسم (...) جاءت أمي إلى الباب رحبت بها وأخذتها في حضنها وقالت لها: أهلا يا توتو يا ابنتي، أهلا بيك، اتفضلي، إزيك يا ضنايا، إزيك يا ريحة الحبايب. تدهور قلبي وامتلأ وجهي بالدم. وجلست المرأة الغريبة، مهدودة ومستكينة" (ص.178-188).

آثرنا عرض هذا المقطع على طوله، كي نقبض على السياق التلفظي لحركة الحذف، حيث يظهر أنه فجوة زمنية واضحة تنقل السرد من لحظة طفولية إلى لحظة من مرحلة الشباب، لكنها تظل، رغم وجود بعض المؤشرات المكانية والزمانية، غير محددة. والحال أنه يمكن ملاحظة حذوفات زمنية صغرى تسرع السرد، فتقدم تلخيصا مقتضبا لما قبل النقطة الزمنية التي يستهدفها الحذف؛ ذلك أن الفجوة الزمنية تفضي، في شكل استباق زمني، إلى استطراد سردي يحيط، تدريجيا، بالظروف التاريخية والنفسية التي التقى فيها "الشاب"، بعد زمن طويل، بعشيقة طفولته: "توتو". ومن ثم، لا يسعى "أنا" السارد بالحذف إلى تسريع إيقاع السرد، بل يقفز إلى الأمام كي يكشف عن مصير لم تحسم فيه الوضعيات التلفظية السابقة.

2. "وأحس مع ذلك لمسة من الخوف تحبك البهجة أكثر إثارة وأكثر توهجا، وإحساسا بالأمن والكن في الغرفة التي دفئت، وطابت، والفحم قد صفا، ناره رائقة، وبعد اصطفاق صنوج الرعد الهائلة الفسيحة المدى يكون للفحم هسيس خافت، ووشيش مكتوم في اشتعاله الفرح الهادئ.

وفي الحرب غلا الفحم، وشح، وكنت في الثقافة العامة، أتدفأ "بوابور" الجاز أضعه يفح وينز أزيزا متصلا ملهوفا، فوقه كوز مليء بالماء، جنب رجلي، وأنا أذاكر دروسي (...) بينما الغرفة

تمتلئ برائحة 'الجاز' المحروق الممتزج ببخار الماء ووشيش 'وابور' المستمر (...) المطر يدق خشب البلكونة المقفل دقات متلاحقة، لا تنقطع، تجعل جسمي المتوتر مشدود الجوارح، لا ينطفئ. وكانت شهوات الصبا ومعاشقه حادة نائتة الشظايا' (ص.109-110).

يبدو أن المؤشر الزمني (الحرب) لا يحدد بدقة، المدة الزمنية التي حذفت بشكل فجائي، لكنه يحيل على المقطع الزمني الذي انتقل إليه السرد، فبلور سياقا لتحقيق مسعى هذه الحركة الزمنية؛ ذلك أنه يجاور بين لحظتين، تتعارض فضاءاتها، كإجراء زمني لتبرير القفزة السردية إلى الأمام، فتتشكل تقابلات عديدة وفق تراتبية الإضاءة والتعتيم، إذ إنه مقابل، البهجة، الأمن، الدفء، الصفاء، وشيش مكتوم، الفرح الهادئ.. نجد في اللحظة الثانية، الغلاء، الأزيز، رائحة 'الجاز' وشيش 'الوابور'، الشهوات، الشظايا. وبذلك، ترتبط استراتيجية الحذف، بقدرته على 'تدريم' الوضعيات التلفظية، كتعويض للنمو الدرامي الكرونولوجي؛ وهو ما يجعل فجائية الانتقال الزمني تنجم عن النزوع إلى القبض على تعارض الصور.

بناء على هذه الملاحظات، يبرز أن الحذف ليس له مقصدية تسريع السرد، بل يرغمه سياق التحبيك المتشظي على الاضطلاع بوظائف جديدة ترتبط بمجاورة مشاهد متعارضة أو متناغمة، مما يجعله يتصادى مع الحركات السردية قصد بناء زمنية خاصة بالنص السردي.

2-3- صيغ التواتر الزمني:

لا شك أن معالجة زمنية المحكي من مدخل تواتراته السردية، ستسفر عن القبض على إحدى دعائم السرد الاستعادي، حيث إنها تمكن من قياس مستوى ديمومة المشهد أو انقطاعه في محكي يرفض التحبيك السردي الواقعي التقليدي.

الواقع أن مستوى انتشار المحكي التكراري المتشابه والمحكي الانفرادي، بصفتهما دعامتي التواتر السردي، يختلف من جزء سردي إلى آخر، حسب إرغامات اللحظة المستعادة. بيد أنه يلاحظ، بشكل عام، أن المحكيين يندرجان معا في تشكيل متخيل النص وبناء دلالته؛ إذ لا يحضر التكرار المتشابه خلفية إخبارية تابعة للانفرادي، بل نلمس، في حالة عدم تناوبهما أو تداخلهما، هيمنة التكراري المتشابه على السرد، مما يثري زمنية المحكي بتواترية سردية جديدة، سنحاول بلورتها من خلال صيغ العلاقة بين المحكيين.

في الصيغة الأولى، يتناسل الانفرادي داخل التكراري المتشابه:

"في ذلك الصباح انتظرت خالي كالمعتاد، ولكنه عندما وقف بالأوتوبيس، نظر إلي من فوق مقعده نظرة غريبة ونهض على غير عادته، وجاء إلى الباب قبل أن أصعد وقال لي: بلاش النهارده. خليك إلعب هنا أحسن. وأحسست توجسا وقلقا مستأثرا فلم أرد عليه، وفعلت ما لا أفعل إلا نادرا، صعدت بصمت وتصميم، وجلست على مقعدي الصغير" (ص.55).

في هذا النموذج، يمتزج الانفرادي بالتكراري المتشابه، فيشكلان معا مشهدا هجينا، حيث إن "أنا" الفعل وشخصية "الخال" يندرجان في علاقة جديدة لا تخرج عن سياق المعتاد بينهما: فانطلاقا من حرف الاستدراك: "لكن"، ينجز "الخال" فعلا انفراديا يثير أيضا، لدى "أنا" الفعل رد فعل مضاد، إنما يظل الفعل ورد الفعل خاضعين لمسار التكراري المتشابه؛ على اعتبار أن "الخال" أرغم على التراجع عن موقفه الانفرادي. والحال أن مقصدية توليد هذا الانفرادي داخل التكراري المتشابه، لن تتضح إلا بإدراجه داخل السياق التلفظي العام؛ ذلك أن موقف "الخال" وعناد "أنا" الفعل سيتمظهران تحققا سرديا انفراديا، حينما ستعمل المقاطع الموالية على إبراز حصيلتهما السردية؛ حيث إن تكسير "المعتاد" (التكراري المتشابه)، ابتداء من هذا الملفوظ، سيفضي إلى تعبئة رحلة "أنا" الفعل المتكررة إلى "اللوكاندة" عبر "أوتوبيس" "الخال"، بمواقف ومشاهد انفرادية. وبذلك، تتحطم من الداخل عناصر المحكي التكراري لتثبيت محكي شذري انفرادي.

في الصيغة الثانية يتولد التكراري المتشابه داخل الانفرادي:

"من هذا البيت أخذتني خالتي سارة من يدي، أول مرة، و ذهبت معي إلى روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية في شارع زينب. وكانت خالتي سارة صغيرة لا تكاد تكبرني إلا بسنوات ولكنها كانت "الألفة" في دروس مدارس الأحد التي تقام في الروضة بعد خروج الكنيسة، تنظف الغرفة الكبيرة وتعدها وتمسح السبورة وترص أصابع الطباشير الملونة بالأحمر والأصفر والأخضر، وترتب الصور الدينية التي توزع على الصغار مجانا، وتجمع كتب الترانيم بعد الدرس.

ويومها كانت الدنيا قد أمطرت طول الليل، وكان الشارع موحلا، وكان حذائي الأسود الجديد يغوص في الطين..." (ص.105-106).

يبرز هذا المثال أن التكراري المتشابه يخرق الانفرادي، ويتشكل استطرادا سرديا؛ فواضح أن الحدث الإطار يرتبط بذهاب "أنا" الفعل مع "سارة" إلى الروضة، غير أن السارد ينزلق فجأة إلى التكراري المتشابه كي يحيل على نشاط سارة الذي يتكرر في الزمن. ويبدو أن حرف الاستدراك، "لكن"، يمثل هنا أيضا، وسيطا للانتقال بين المحكيين؛ على أنه، عكس المقطع السابق، ليس استدراكا

سرديا تحطيميا، بل يتيح للسرد أن يوقف الانفرادي، مؤقتا، لبلورة بنية فعلية زمنية تحقق محكيا تكراريا؛ مما يظهر هذا التكراري المتشابه بنية سردية موحدة داخل بنية الانفرادي. ولعل هذا التداخل التواتري يعود إلى كلية الحضور الزمني لـ"أنا" السارد، لأنه يستطيع أن يدرج التكراري المتشابه، رغم أن "أنا" الفعل لم يكتشفه إلا لاحقا، داخل محكي انفرادي ذي تطور سردي كرونولوجي.

في الصيغة الثالثة، يمكن أن نتحدث عن وجود مظاهر سردية تواترية، يطلق عليها جونيت (1972) التكراري المتشابه الزائف (Pseudo-itératif)، حيث يلاحظ أن ثراء تفاصيل بعض المشاهد ودقتها يجعلان أي قارئ لا يعتقد، جديا، بكونها تكررت في الزمن دون أي تغيير؛ لذلك فإنها أصلا، مشاهد انفرادية تحولت بفعل "العدوى التكرارية" إلى التكراري المتشابه[1]. ولئن كانت هذه الصيغة التواترية تنتشر، بصفتها وجها بلاغيا متعمدا في النصوص السردية التقليدية، فإنها في هذا المحكي، تأخذ شكلا جديدا، كما يبرز هذا المقطع:

"كنت ألمح حسين أفندي نائما أثناء النهار، على السرير الكبير في الغرفة الأخرى، تحت غرفة أبي وأمي، استعدادا لدورية الليل عندما يقوم ليفتح الكوبري، وكانت ست وهيبة عندما أدق الباب تفتح الشراعة الزجاجية وتراني وتردها وتفتح لي الباب وأعرف أنها خارجة من عنده، أنفاسها متسارعة قليلا ووجهها الطيب مضرج السمرة، وهي تسوي شعرها الخشن الوحشي الشكل بذراعها الملفوفة، فيظهر لي جانب صغير خفي من صدرها بين الإبط والثدي عندما أرفع إليها عيني وتقول لي: يوه الله يجازي سيطانك يا ميخائيل، عايز كتاب تاني؟ هو أنت ما تشبعش روايات؟ تعال يا حبيبي أدخل" (ص.14-15).

ترتبط هنا، جدة التكراري المتشابه-الزائف بزرع شذرة نصية لا يمكن إلا أن تكون انفرادية، داخل مشهد قدم كتكراري متشابه، حيث يستبعد أن تكرر "ست وهيبة" الخطاب الشفهي ذاته، كلما استقبلت "ميخائيل". وإذا كان ذلك يرجع إمكانية تحويل السارد مشهدا منفردا إلى محكي تكراري متشابه، فهو لا يعني أن "ميخائيل" لم يدخل إلا مرة واحدة إلى بيت "ست وهيبة" لإعارة الكتب"، إنما يقصد به تحويل الاختلاف إلى الائتلاف، عبر تعميم شكل مشهد واحد على المشاهد الأخرى؛ وهو المشهد الذي أنتج فيه الخطاب الشفهي بالصيغة التي يقدمها هذا الملفوظ. ومن ثم،

---

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص.151-152.

فالسارد لا يتعمد تقديم عينة مشهد متكرر، بل يسعى إلى إدخال المشاهد الانفرادية داخل فضاء لازمني، عبر تشييدها على بنية زمنية تقيد الديمومة، مما يجعله يتساوق مع الرؤية الزمنية التي تبحث عن تأبيد لحظات الماضي الحميمة:

وفي الصيغة الأخيرة، يحدث أن يتشكل الانفرادي ضمن شكل التكراري المتشابه المركب:

"وكانت أمي تخرج أيضا بالملابس الافرنجي، ولكنها هذه المرة كعادتها في مشاوير غيط العنب، لبست ملاءتها السوداء الناعمة النسيج، لفتها بإحكام ورشاقة، والبرقع الخفيف الأسود وعليه القصبة الذهبية المدورة (...) وكنت أنا ألبس جلابية فاتحة الزرقة عليها خطوط طويلة حريرية داكنة الزرقة وحذاء أسود جديدا متين الجلد والشراب القصير عليه حلقة "أستك" عريضة بيضاء ماسكة بشدة على منتصف رجلي" (ص.24-25).

يبرز تفكيك هذا المقطع إلى تمفصلاته التواترية التباس الانفرادي بالتكراري المتشابه: فإذا كانت المتوالية الأولى مشهدا تكراريا واضحا، فالمتواليات السردية الموالية تؤسس، في الآن ذاته، مشهدا انفراديا وتكراريا متشابها، مما يفرز تراكبا تواتريا متشابكا؛ وينجم الالتباس، بين المحكيين، عند انفتاح حرف الإستدراك: "لكن" على صيغة خطابية تجمع بين التفرد (هذه المرة) والتكرار (كعادتها). ومن ثم، فالتوصيف الذي يتابع حركة "أنا" الفعل وشخصية "الأم" يحتمل للوهلة الأولى، أن ينظر إليه مشهدا تكراريا متشابها أو مشهدا انفراديا، لكن توغله في التفاصيل الدقيقة، خاصة في نهاية المقطع، يبرز علامات خلاقية (المظهر الخارجي للطفل) ترجح أن يكون هذا المشهد محكيا تكراريا يحبل بعناصر سردية متواترة.

بناء على هذا الاشتغال المتنوع لصيغ التواتر، يظهر، بشكل عام، أن التكراري المتشابه والانفرادي يعقدان بينهما علاقة سردية خصبة؛ يتصارع ضمنها، دلاليا، النزوع إلى المطلق والانشداد إلى نسبية شروط التجربة المعيشة المستعادة.

والحال أنه يمكن أن نرصد، أيضا، هذا السعي إلى المطلق في نوعية الرؤية الزمنية العامة، حيث يتشكل النسيج الزمني الداخلي كله وفق رؤية داخلية لازمنية إلى المواضيع الخارجية؛ ويتجلى ذلك أولا، في محاولة المحكي الانفلات من الزمن، عبر طرحه للطفولة كلحظات مستمرة في المراحل

الزمنية الأخرى[1]. وتنبعث، من حين لآخر، خطابات تعليقية تحيل بشكل مباشر، على هذه الديمومة الزمنية، نذكر منها هذا المقطع:

"وفي عتمة آخر العمر التي استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أنني أعتنق أيضا وهيبة وأتنسم عجينة أنوثتها. وكانت هناك، في داخل لدونة جسدها الخصب، حسنية المقهورة الحنون، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعي، وكنت أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحرية يتقطر مني دم نزر" (ص.22).

ثمة لازمنية تلغي تقسيم الزمن المادي إلى الماضي والحاضر. فلئن كانت علاقة "أنا" بشخصيتي "وهيبة" و"حسنية"، قد نشأت في الطفولة، فإنها تستمر بشكلها الأولي إلى "عتمة العمر"، فتتحدد الفضاءات الزمنية وتتداخل الذوات، ويغدو "الأنا"، في الآن ذاته، الطفل والشيخ، وتلتبس صورة "حسنية" بصورة "وهيبة" في الماضي والحاضر معا. لذلك، تمثل اللازمنية تجسيدا لمقاومة (العشق) لعناصر الزوال.

ويتعضد هذا المنحى اللازمني الإطار بتكثيف الخطابات الحلمية والاستيهامية والرؤى التهيئية...؛ وهي كلها تنفلت من مادية الزمن اليومي، بحثا عن المطلق، كما يعكس ذلك هذا الملفوظ القصير: "وكان-هذا العنصر الرفيق الثقيل يحملني ويسندني في نزولي الذي لا زمن فيه" (ص.175).

هكذا.. يبني المحكي زمنيته وفق منطق زمني حكائي جديد يرتكز على حركات زمنية متعددة، ويحاول أن يجعل من مكون الزمن فضاء لبلورة مقصدياته الدلالية التي لا تخرج عن ثنائية المطلق/ الخلود/ الحياة والنسبي/ العدم/ الموت.

III- العلاقات النصية الداخلية

تفترض مقاربة التشابكات النصية، داخل ترابها زعفران، تحقيق مسارين تحليليين: يستهدف الأول الربط النصي بين البنية السردية الكبرى، وبنية سردية صغرى، بينما يسعى الثاني إلى الاقتراب من شبكة العلاقات التي تحكم العبورات النصية داخل المقاطع السردية أو في ما بينها. على أن هذين المسارين يتكاملان ويتداخلان في نزوعهما إلى استجلاء انسجامية النص السردي،

---

(1) "يبحث المحكي الشعري عن الانفلات من الزمن، من خلال إعادته الصعود إلى جذور الحياة والتاريخ والعالم. فعلى عكس الخيال العلمي، قلما يهمه المستقبل. ومن ثم، يأتي هذا العدد الكبير من النصوص التي خصصت للطفولة". طاديي(1978)، المرجع السابق، ص.85.

بناء على علاقاته التماثلية. ويكتسب هذا المنحى إجرائيته، بشكل خاص، عند تصديه لشكل سردي يشيد أجناسيته، كما رأينا في بداية هذا الفصل، على التبلور ما بين شكل قصصي قصير (الأجزاء السردية)، وبين شكل روائي يحتضن التفرع والتعدد داخل وحدته النصية.

1- صيغ الإنشطار المرآوي:

1-1- صيغة الانعكاس التخييلي:

يرتبط التحديد المرجعي لمفهوم انشطار الملفوظ، بوقوع محكي صغير ازدواجا وتكثيفا انعكاسيا لمحكي كبير يدمجه، مما يحيله محكيا استشرافيا لنهاية القصة. والحال أن إعادتنا بسط هذه الملاحظة، كفيلة بتنبيهنا إلى عدم إمكانية استثمار مفهوم الانشطار المرآوي، داخل نص سردي كترابها زعفران، وفق هذا التحديد الأصلي الذي ينبثق من النصوص السردية التقليدية؛ لأنه نص يفتقد لمواصفات التحبيك الملائم لمثل هذا الاشتغال الانشطاري، على اعتبار أنه، كما رأينا سابقا، ينبني على استعادة مجموعة من اللحظات، تتوزعها الأجزاء السردية، بصفتها محكيات شذرية. بيد أن ذلك لا يحول دون ملامسة صيغة الانعكاس التخييلي داخل ترابها زعفران، لأن لكل نص سردي، يوظف تقنية الانشطار، منطقه الخاص في إنجاز انعكاساته، تبعا لشكل بنائه السردي ونوعية تعالقاته الداخلية. ومن ثم، لن يتعلق الأمر بالتفاف نظري على التحديد الأصلي للانشطار؛ بل يفترض استثمار جوهره، لمقاربة ظواهر سردية تحضر في النص تكوينات انعكاسية: فباعتباره كما يقول دلنباخ (1976) عامل عكس وتوحيد الأجزاء المشتتة، من خلال الاستعارة الجاذبة (Aimantée) [1] فإنه يتيح معالجة الانعكاس الداخلي في تمظهراته المتعددة، وهكذا ، يمكن أن نتعامل مع الملفوظ الموالي:

'انزلقت قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل باركار' مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد، وينحسر

---

(1) أنظر المقدمات النظرية.

الفستان الحريري عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما (...) ودر صدري بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلابا تنبح وتتغطى منهم الحريم حياء، والمسحورين حميرا وبغالا تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة بفروع من خشب الجميز (...) والعبيد يكدون وتتقصم ظهورهم في الوديان والمحاجر والأهوار، والجواري الرافعات اللاعبات بالدف والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكرين، والصعايدة يحملون شوالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية (...) والبنات الصغيرات صدورهن ضيقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدورة البيضاء غير النظيفة ينحنين طول النهار بالإبرة والخيط، وجوههن الشاحبة تلتصق بالقماش الأسود في مشغل روزا الشامية يفقدن عيونهن وكنت هناك والتراموای يدهم الصبيان وتطير أشلاؤهم الدامية، سيقانا عارية مقطوعة ورؤوسهم تتدحرج على حجر البازلت الأسود النظيف(...) وجلت بيدي في جميع الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات والبركات عرفت من أسمائها خان أبي منصور وحبق الجسور والسمسم المقشور، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات واشتعل جسمي بالشوق فتيقظت واشتددت وتوترالبرعم النابض المنتصب وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسي فلكا طافيا على الغمر وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغوص" (ص.77-81).

يقتضي القبض على انعكاسية هذا الملفوظ، ضبط أسس تكثيفه الاستعاري للعوالم التخييلية التي تبلورها الأجزاء السردية؛ وهو ما سيحيل عملية التحليل متابعة لطرق انتساج محاور التماثل بين النص السردي وهذا المظهر النصي الانعكاسي.

والحال أن بسط هذا الملفوظ على طوله، سيتيح إمكانية إبراز تمفصلاته النصية الحاملة للانعكاس داخل مسار سردي قصير، ذلك أنه يتبلور على شكل محكي شذري تمتزج في بنيته السردية مقومات صيغ الحلم والرحلة الذهنية: فاستعمال فعل "انزلقت" للدلالة على فعل الانغماس في عوالم ألف ليلة وليلة، هو الفعل ذاته الذي يستعمل للتأشير على الدخول في رؤى تهيئية أو حلمية، وتتعضد هذه العلاقة عندما يتكرر فعل "الانزلاق" إلى هذه العوالم، بوصفها مادة حلمية: "في غمرات الحمى كنت قد انزلقت إلى أرض ساخنة عامرة (...) وكنت عاريا وحوالي الجواري الخود، أراهن وأحسهن ناعمات مليئات الأجساد..." (ص.147). بيد أن "الانزلاق" إلى أرض ألف ليلة وليلة غير "الانزلاق" إلى الحلم: فإذا كان هذا الأخير يتبعه فعل التيقظ(تيقظت)، فالأول يتشكل،

استعاريا، انزلاقا أبديا (لم أخرج منها حتى الآن)؛ وهو ما يدل على استمرار تفاعل 'أنا' الفعل مع عوالم الحكايات إلى راهن التلفظ، بمعنى أن الحكايات الخارجية تمثل فضاء لاعودة 'أنا' الفعل. ومن ثم، فقوله بعدم الخروج منها، يتيح للملفوظ الانعكاسي أن يكثف التجربة المعيشة في كليتها.

بناء على ذلك، يصهر النص السردي النص الخارجي: ألف ليلة و ليلة في بنيته السردية، اعتمادا على علاقة تناص خارجي جديد، فيحيل عوالمه إحدى تكويناته النصية الداخلية. وتنتج صيرورة هذا الإدماج عن فعل قراءة ينجزها 'أنا' الفعل للنص الخارجي، وفق مقصدية استعارية وجمالية، ليستحيل، عبر تماه مطلق مع أحداث وفضاءات الحكايات، شخصية شاهدة وفاعلة داخل النص الخارجي ذاته. والحال أن شكل هذه العلاقة التناصية ينضج شروط الانعكاسية النصية الداخلية، بفعل عملية تحويل النص الخارجي، كي يكثف النص السردي الذي يرهنه.

يمكن القول إن الملفوظ السردي، أعلاه، يحمل في ذاته علامات نصية يبني عليها مشروعه الانعكاسي: فتقويض الحراجز الزمنية والحكائية والتخيلية الذي يفرز الانتقال الترهيني لـ'أنا' الفعل، يستتبع إسقاطات تخيلية متعددة على واقع النص الخارجي انطلاقا من واقع النص السردي الدامج، فتحدث بينهما انتقالات فجائية، وغير منطقية، على مستوى الشخصيات والأحداث والفضاءات. هكذا مثلا، تتجول 'شهرزاد' في شارع فؤاد، بصفتها موضوعا استيهاميا. وتلتبس صور الصعايدة المتعبين والفتيات المقهورات في مصنع روزا الشامية، والأطفال الذين يصرعهم الترامواي، بصور العبيد والمقهورين والقتلى في حكايات ألف ليلة وليلة.

بناء على شكل هذا التفاعل النصي الخارجي، يظهر أن الملفوظ الانعكاسي يستند إلى تلازم الجنس والرعب، كقاعدة للاختزال وتكثيف البنية السردية الكبرى، حيث يستحيلان حقلين دلاليين تنشد إليهما التفرعات النصية في مختلف تمظهراتها. وبما أنه يتعذر الحديث، هنا، عن التكثيفية الاستشرافية التقليدية، لأسباب أشرنا إليها في بداية هذا المحور، فالصيغة التكثيفية التي يشيدها هذا الملفوظ تكتسب هذه الصفة من مستوى اختزالها لصراع هذين الحقلين الدلاليين؛ وهو ما ينقل التحليل إلى متابعة الخيوط النصية الاستعارية التي تربط الملفوظ بالنص السردي.

يمكن ان نستثمر حصيلة التحليل في المحور الأول، للإحاطة بصيغ تلازم هذين الحقلين الدلاليين داخل الأجزاء السردية، حيث يتشكل الحقل الدلالي الأول (الجنس/ الشهوة) ضمن ميولات 'أنا' الفعل العاطفية إلى نساء متعددات (حسنية، زيزي، رانة، نعمة، لندة، اسكندوة، إستر، كاترينا)؛ بينما يرتبط الحقل الثاني (الرعب/ الألم) بكل أشكال تقويض العلاقات العاطفية

والفضاءات الحميمة، ويحضر، تحديدا، في نهاية اللحظات التي يستعيدها أنا السارد، سواء في وسط الأجزاء السردية أو في نهايتها.

ويمكن أن نقيس حجم هذا الحضور على حساب حضور الحقل الأول، بناء على هذا الشذرة الحوارية:

"قالت له: كانت طفولتك مدللة

قال: كان الموت فيها كثيراً" (ص.193).

واضح أن الموت لا يحيل، فقط، على النهاية الفيزيائية، إنما يشمل، استعاريا، كل المشاهد الأليمة التي يزخر بها النص السردي، وتشكل سياجا نصيا يحصر مشاهد الحياة بصيغها المختلفة؛ وهو ما تكشفه ملفوظات جديدة، خاصة تلك التي تختتم بها الأجزاء السردية. ويمكن أن ننطلق من الملفوظ الموالي، بصفته بؤرة نصية، يعيد النص السردي إنتاجها على نحو يزكي الملفوظ السابق ملفوظا إنعكاسيا:

"على هذه الحافة الهشة القلقة، بين الحياة والعدم، وطني الذي لا أعرف كيف أستقر إليه.

أنظر إلى البحر وأفقه الغامض، أعرف أنه لا شيء وراءه، أبدا، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، إلى ما لا نهاية له. وكأنني أرى شاطئ الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة ولا وصول.

مياه كثيرة لا تغرق عشقي، والسيول لا تغرقه. صخرة ناعمة الحنايا أنت في قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب وحي، ترف عليها حمامة سوداء جناحاها مبسوطتان حتى النهاية، لا تكف رفرفتها في قلبي" (ص.126).

يظهر أن اللعبة الاستعارية، في هذا الملفوظ، تشبك علامات نصية متعددة للإحالة على التجربة المعيشة لـ"أنا" الفعل، ففي كشفها عن موقعه، تستعير صورة الصخرة وسط الموج، لتقريب وضعه الاعتباري في خضم صراع الحياة مع العدم، بصفتهما محوري الدلالة العميقة في النص السردي.

الحال أن هذا الاستبدال الاستعاري يأخذ بعدا جديدا، عندما يؤدي بروز الوحدة اللغوية "عشقي" إلى تكثيف تداخل العلامات النصية، حيث تغدو الصخرة، في مقاومتها للغرق، استعارة على مقاومة العشق (الحياة) لأسباب الموت (العدم). غير أن صمت "الأنا" عن تحديد موضوع عشقه، يفتح المجال لتأويلات متعددة، خاصة أن ضمير "أنت" لا يحيل إلا على صفات المعشوق، عبر بديله

الاستعاري: الصخرة. ومن ثم، يتساوق تغفيل مرجعية هذا الضمير، مع نزوع النص السردي إلى المزج بين مواضيع العشق المتعددة. ولعل ضبط هذه العلاقة، أساسا، في الوحدة اللغوية "ترابها زعفران"، باعتبارها، أيضا، عنوان النص السردي، يكثف، بشكل عام، علاقات "أنا" الفعل بمواضيع رغبته: فالقول بأن تراب الصخرة زعفران يستتبع، بناء على المماثلة السابقة، القول بأن تراب الحياة (الماضي المستعاد) زعفران. لذلك، يستعيد التعارض الدلالي لمحوري هذا التلازم تعارض التلازم السابق بين صور الموت وصور الحياة.

والحال أن العلاقة الاستعارية الأخيرة في هذا الملفوظ، تعيد تثبيت تربص الموت (الحمامة السوداء) بالخصوبة والحياة، فتتشكل صورة نووية تتواتر باستمرار، وفق تمظهرات نصية متعددة، داخل الأجزاء السردية الأخرى. ويمكن أن ندرج بعض خطابات "أنا" السارد التي تفرز تنويعات نصية لهذه الصورة النووية:

ج (جزء):1: "وكنت أحوط عليها بدراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة ينفطر مني دم نزز" (ص.22).

ج:2: "وتنقض علي نورسة سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفي منقارها الطويل الجارح رائحة أعشاب البحر الحادة، وهي تنظر إلي بعينين فيهما حكم علي بالقتل" (ص.40).

ج: 3: "وعرفت أني ساحبها، في آخر العمر، حبا كأنه الموت، وأن قلبي هو ساحة بحرها اللجي الجياش أبدا بأمواج لا هدوء لها" (ص.59).

ج: 5: "وأعرف أن الظلال السوداء عندئذ، سوف ترفرف علي، وتسقط، من السماء الخاوية" (ص.102).

ج: 7: "والهواء الملحي يملأ صدره، والعالم منفي وكأنه غير موجود. أحس طعنة من سن حادة، مدفونة في جنبه ..." (ص.151).

ج: 8: "قال: وعرفت أنه سيكون ما لا بد أن يكون، وأنني في الزمن الثاني، سوف أمنح أن أنهل من جنى العناقيد، لأن العنب قد نضج.

سقطت حبات العنب من عيون الصقر حور، ونطف الدم من العناقيد" (ص.177).

ج: 9: "وأحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهيج النار ترفرف حولي وتصعد بي، في زرقة السماء الصحو الناعمة، محترقا من غير انتهاء" (ص.202).

يلاحظ أن هذه التكوينات الاستعارية، تندرج ضمن بنى نصية تختتم الأجزاء السردية، فتشكل صورا متماثلة، تفضي إليها محكيات صغرى تتنوع مواضيعها. ويتضح أن هذه الصور تنحو إلى تكثيف الدلالة العميقة التي حاولت المحكيات الصغرى أن تبلورها، كعلاقات عشق متعددة تتقوض باستمرار، أي أن الرغبة في المطلق والخلود التي تصطدم بعوامل النسبي، تتجسد نصيا في صراع الحقلين الدلاليين للجنس والرعب.

والحال أن إعادة قراءة الملفوظ (الانعكاسي) السابق على ضوء هذه النتائج، تبرز أن يحقق انعكاسيته من خلال تكثيفه للمطلق الذي تبحث عنه "أنا" الفعل في علاقات عشق متعددة؛ وهو ما يتأكد في موقع نصي آخر: "وأن هذه الجنينة هي بستان ألف ليلة وليلة المسحور الذي طالما التقى فيه المحبون خفية وعرفوا - كما عرفت - من فنون العشق مالم يعرفه من قبل بشر" (ص.200).

من ثم، لم يكن فيه منطق تراتب الحقلين الدلاليين تلقائيا، بل يخضع لمقصدية جمالية ودلالية تحرص على أن تتشكل نهايته، عكس نهايات الأجزاء الأخرى (التكوينات الاستعارية)، تثبيتا لانتصار أشكال الحياة على أشكال الموت؛ ذلك أنها نهاية تقدم فضاء ايروتيقيا يحيل على تحقق المطلق، وتراجع مظاهر الحرمان ومرجعيات التسلط والرعب. ولا شك أن إشارتها كذلك إلى صورة الطفو على "الغمر" تشتبك، دلاليا، مع الصورة النووية للصخرة وسط الموج، فتعكس مقاومتها الأبدية لمحاولة الاستحواذ عليها. وتتعضد، هذه العلاقة بين الصورتين، من خلال تهييئهما لعلاقة تشابك نصي أكبر؛ إذ إن توظيف الوحدة النصية: "ترابها زعفران" للإحالة على دلالة الصخرة (الخصب/ الحياة)، هو، في الآن ذاته، توجيه دلالي للضمير الغفل في عنوان النص السردي: "ترابها زعفران"، وتناص مع إحدى حكايات ألف ليلة وليلة التي وظفت الوحدة النصية ذاتها، في خضم وصف جزيرة وسط البحر[1].

بناء على ذلك، يتضح أن النص السردي يؤسس انعكاسيته التخييلية على شبكة من العلاقات الاستعارية؛ مما يجعل مقاربة مستوى انعكاسه داخل الملفوظ المنطلق، تقتضي عملية ذهاب وإياب بينهما: فالبحث عن محاور الانعكاس يتخذ مسارا تحليليا ينطلق من التفاعل النصي الخارجي

---

(1) ينبهنا إلى هذه العلاقة محمد برادة(1996) بقوله: "وليس مجرد صدفة أن يختار الكاتب عنوان مجموعته من قصة حاسب كريم الدين (الليلة483) التي يرد فيها وصف بلوقيا للجزيرة التي تسكنها ملكة الحيات"... وساح فيها فرآها جزيرة عظيمة ترابها الزعفران وحصاها من الياقوت والمعادن الفاخرة، وسياجها الياسمين".
أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص. 126.

بين النص السردي ونص ألف ليلة وليلة، ثم يحاول أن يضبط الانجذابات الاستعارية التي يمارسها الملفوظ الانعكاسي، الذي ينبثق من هذا التفاعل، على المحكيات الصغرى؛ وبذلك، يفضي إلى تأسيس انعكاسية داخلية لا تكشف، فقط، مسار البحث عن المطلق، بل هي عامل تجميع التشتت والتناثر النصيين ضمن ثنائية الخلود والعدم.

1-2- صيغة انعكاس التلفظ:

تقتضي معالجة هذا النوع الانشطاري ضبط العلاقة الانعكاسية بين المحكي والملفوظ الذي يعكس (Mirer) من خلاله، تجربة تكونه الخاص. ولأنها، مبدئيا، علاقة تلفظية، فهي تحيل على تحقق نشاط منتج نصي داخلي تكثيفا لنشاط ترهين السارد الأول، بصفته ممثلا للمؤلف الضمني في إنتاج العمل السردي.

الواقع أن تشكل الانعكاس التلفظي في محكي ترابها زعفران يخضع، كما الانعكاس التخييلي، لخصوصياته الترهينية والهيكلية: فواضح أن جزءا سرديا يحتضنه ضمن سياق تلفظي خاص، إنما يفترض فيه أن يلتقط نشاط السارد في كل الأجزاء السردية. ومن ثم، تغدو المقاربة عملية تحليل مركبة تمزج بين ضبط الانعكاس وكشف طريقة تخصيص اشتغاله داخل النص السردي. ويظهر أن الملفوظ الموالي يضطلع بهذا الدور الانعكاسي، نظرا للتماثلات التي ينسجها بين شخصيته وترهين السارد الأول:

"نفرتيتي تجلس على منصة عالية بدرجتين عن الأرض، وبجانبها أصص زرع بنفسجي وحشي مهتدل تحت ستارة ثقيله زرقاء عليها رسم أعواد اللوتس القائمة الطويلة تنتهي بازدهار مقوس تخطيطي الزخرفة. تاجها الأزرق المقطوع السطح معقود بشريط مذهب التطريز، وكأنها تنظر إلى ما وراء الصورة، وجهها صارم ودقيق فيه شبه ابتسامة، وصدرها عار تماما لا يغطيه إلا عقد عريض متعدد الحلقات بالأزرق والأصفر وثدياها صغيران وقائمان في دورانهما ليونة متماسكة مخروطة، وينسدل على فخذيها ثوبها الحريري الأبيض اللدن الطيات. أمامها، من بعيد وإلى تحت، المثال يضع اللمسات الأخيرة في تمثالها، جالسا على كرسي بغير ظهر وإحدى ركبتيه مثينة، نصف جسمه العلوي عار خشن الأضلاع وشعره جعد مربوط بعصابة رفيعة من القماش الأبيض، ويلف على حقويه إزارا معقودا بحزام قماش أحمر، لا يصل إلى ركبتيه العاريتين. وهو يرفع إليها عينين

عابدتين. وبجانبه قصاع الألوان الصغيرة وفرش التلوين، والقادم والإزميل والمساطر والإبر الطويلة وسائر عدة مهنته" (ص.87-88).

بناء على حصيلة تحليل مكون الوصف في المحور الأول، يتحول توصيف صورة: "نفرتيتي والمثال"، من خلال اعتماد بنية فعلية متحركة، إلى ملفوظ حكائي. ويتجلى ذلك، بشكل خاص، في متابعة حركات المثال، كأنها تنبثق من مشهد متحرك (يضع اللمسات، يرفع إليها عينين عابدتين...)؛ وهو ما يسفر عن عملية تخطيب تحقق فني، يخلد من خلاله المثال/ الفنان علاقته بنفرتيتي. ولأن هذا التحقق يرتبط بإنجاز نشاط النحت، فهو يتطلب عملية تحويل مادة خام (الحجر) إلى تشكيل فني (نسخة) للمرأة المعبودة. والحال أن المثال يحقق تمثيليته (Représentativité) من خلال تمفصل نشاطه على نشاط السارد؛ وهي صيغة تلفظية انعكاسية ترتبط درجة التماثل بينهما بشكل إعادة السارد الأول قياس حركته بحركة بديله: "المثال"، مما يقتضي القبض على التمظهرات التلفظية التي يكثفها المنتج البديل ضمن ممارسته الفنية. ويمكن أن نستند في البدء إلى هذين الملفوظين:

1. "ويقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ أليس هذا كله معروفا ومأثورا، قرب نهاية الأمر؟ فما عكوفك المثير للسخرية قليلا، على ما باد واندثر؟" (ص.96).
2. "قال: لم أكن أعرف أن البكاء على الأطلال موجع بهذا الشكل.

أطلال الطفولة والصبا والشباب التي تقوضت، ومازالت رسومها ماثلة، عبر دراسة بعد، وأنقاض القلب الذي دمرته أمجاد معاشقه ولكن أعمدته قائمة لا تريد أن تنقض ولا تريد أن تنقضي" (ص.127-128).

يمثل هذان الخطابان التعليقيان ميتا-تلفظا استعاريا يحيل على نشاط السارد الأول الذي يستعيد الفضاءات الزمنية الماضية (الطفولة الصبا والشباب). ويظهر أن النسيج العلائقي الذي يشبكه بنشاط المثال، ينبثق، أساسا، من جوهر اشتغالهما ضمن فضاء الفن، ذلك أن "أنا" السارد وممثله "المثال" يمارسان معا، رغم تباين الأساليب ومادة الإشتغال، عملا فنيا، وتغدو "الأنقاض" عند الأول بمثابة المادة الخام عند الثاني؛ وهو تماثل استعاري يتعضد بتماثل نوعية الاحساس الذي يربط كليهما بموضوع اشتغاله، حيث يمكن أن نقرأ في عيني "المثال العابدين" توجع وبكاء "أنا" السارد؛ مما يجعل ألم الخلق الفني محور تماثل آخر بين النحت والكتابة. والحال أن إعادة تفصيل هذه التقاطعات

الرئيسية تقتضي من التحليل أن يصادي بين تحويل الكتابة للتجربة المعيشة (واقعية أو متخيلة) إلى نص سردي، وبين تحويل النحت للمادة الخام إلى عمل فني (تمثال نفرتيتي). ولعل عنوان المحكي ترابها زعفران يشكل منطلقا للكشف عن هذا التصادي، حيث إنه يكثف، استعاريا، سمات تحويل الشيء إلى نقيضه قصد تخليد مرجعيته: فالتراب يغدو في هذا السياق استعارة على وضعية بدئية (مادة خام) تستلزم جهدا في الكتابة (النحت) لتحويلها إلى وضعية نهائية، يستعار عليها بالزعفران. على أن هذا التحويل الواضح عند 'المثال' الذي يطوع الحجر ليحيله عملا فنيا، يغدو تحويلا معقدا عند 'أنا' السارد، لأنه يخضع لإرغامات المادة المحولة وطبيعة الوسائط الفنية.

يكشف الزعفران، بدلالته على التوهج والحياة، عن نزوع السارد، كما 'المثال'، إلى تأبيد اللحظات الماضية، حيث تشكل له الكتابة بعثا للمندثر والمنقضي سعيا إلى المطلق. وهنا، يمكن ملاحظة أن 'أنا' السارد يستعير، من الشاعر القديم، وقفته الفنية على الأطلال، ويستثمر كثافتها الرمزية، في صياغة قضيته التلفظية، إذ لا يكتسب الطلل قيمته لديه إلا بكونه منظومة من التذكرات والايحاءات والصور؛ وهي منظومة تعالجها الكتابة ضمن نص سردي يحرص على ديمومتها، كما رأينا ضمن محور الزمن.

من جهة أخرى، تتيح علاقة العشق التي تربط 'المثال' 'نفرتيتي' إمكانية توسيع دائرة الانعكاس التلفظي؛ ذلك أن المتوالية السردية: 'يرفع إليها عينيين عابدتين'، تعكس بتبريرها لنشاط النحت، حوافز العشق التي تحرك 'أنا' السارد صوب استعادة علاقاته المتعددة بالنساء والفضاءات القديمة، ويتقوى هذا المظهر التمثيلي بنزوع 'أنا' السارد كذلك، إلى التعالي بمواضيع عشقه، إسوة بأسطورية 'نفرتيتي'، حيث إن النص السردي يعج بمناجاة عديدة تأسطر المرأة المعشوقة، نذكر منها ما يلي:

- 'أينما توليت، في الغمض وفي الصحوة، وكلك مشتهاة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك' (ص.150).

- 'أكمة مورقة بالأشعار ومزهرة بورد البريار.

الكرمة السماوية لا يأكل من عناقيدها إلا المغبوطون' (ص.176-177).

بناء على ذلك، لا يقتصر البديل الاستعاري، 'المثال' على تكثيف النشاط التلفظي، بل يكشف ذاتيته أيضا، بمعنى أن صدور ممارسته الفنية عن تجربة العشق تكثف تجربة 'أنا' السارد بشكل عام.

هكذا.. يظهر أن العناصر الانشطارية التلفظية والتخييلية، ليست معطى نصيا جاهزا، بل يستدعي الكشف عنها استقراء سياقات تلفظية عديدة؛ حيث إن الجدال خيوط التماثل النصي، عبر الانعكاس، يرتهن إلى لملمة التشظي، سواء على مستوى المضمون أو الشكل، حول رحمين نصيين يكثفان النشاط التلفظي وتجليات الدلالة.

2- العبورات النصية:

سنحاول، ضمن هذا المحورالفرعي، معاينة مسالك نصية أخرى يعتمد عليها محكي ترابها زعفران، لتحقيق تماثلاته الداخلية. وسنستند في إنجاز ذلك، على مفاهيم إجرائية، سبق لفصل المقدمات النظرية أن تناول تحديداتها عند جان ريكاردو (1973)، ويتعلق الأمر بعمليات تناظر صغرى أوكبرى تفرع السرد إلى متواليات متعددة.

2-1- العمليات التناظرية الصغرى (التماثلات).

يتيح متابعة هذه العمليات النصية ضبط التفرعات السردية بالفعل (Actuel) أو بالقوة (Virtuel) من خلال عبور التكرار وعبور الترادف التقريبي؛ وهما عبوران بسيطان، يصعب حصرهما، نظرا لكثافة اشتغالهما.على أن المقاربة ستتوقف عند بعض مظاهرهما، بناء على تجسيدهما لإشتغال التناظر العام، ضمن هذا المستوى.

2-1-1- التناظر التكراري:

لا شك أن التفريع النصي عبر لفظتي الأبيض والأسود، يعتبر من أبرز عمليات العبور الصغرى، لأنه يناظر عددا كبيرا من المتواليات السردية رغم تباين مواضيعها. ويمكن أن ننطلق من هذه المتوالية: "الطائر الأبيض الرؤوم يطبق علي بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان، حنانه قاتل و لا غنى لي عنه" (ص.89).بصفتها قياسا، نقيس عليه المتواليات الأخرى. ويظهر أنها تنبني على تعارض دلالي، سيحصر مسار العبور بين متواليات يحمل ضمنها اللون الأبيض قيمة وجدانية إيجابية (الرؤوم، حنان) ومتواليات يحمل ضمنها اللون الأسود قيمة سلبية (قاتل). ولعل هذه الثنائية تعيد إنتاج ثنائية الإضاءة والتعميم التي تحكم منطق إنتاج المادة الحكائية، حيث رأينا في المحور

الأول أن علاقات العشق المتعددة (الإضـاءة) تتعـرض للتقـويض باستمرار، بسبب تـدخل قـوى تعتيمية خارجية.

بناء على ذلك، سنركز، أساسا، على متواليات ترتبط في ما بينها عبر العبور بـالقوة. لأنهـا ستمكن من تحقيق عبور نصي بين الأجزاء السردية.

بالنسبة للون الأبيض، يمكن القول إن هذه العتبة النصية، تقيم مساره استعاريا: "هـي وجـد وفقدان بالمدينة، البيضاء ـ الزرقاء التي نسجها القلب" (ص.5). وهنا، يبرز أن اللـون الأزرق، كمـا اللون الأبيض، يحمل قيمة إيجابية:

1- "أحتفظ فيها بكنوز طفولتي. عظمة كعب بيضاء..." (ص.13).

2- "يغرف لي بمغرفته الطويلة البيضاء من قلب القدرة" (ص.24).

3- "وأنا أنظر إلى عناقيد البلح الأخضر المدور تقريبا بغضارته الكثيفة تحت السعف العريض وهو يهتز بأطرافه الشوكية المسننة على زرقة السماء التي تكاد تكون بيـضاء (ص.42)/ "ترتـدي "المايوه" القماش الأزرق المكشكش الأكمام عند أعلى ذراعيها" (ص.50).

4- "خلعت له قميصها الحرير الأبيض" (ص.74).

5- "زرقة الحلم الداكنة هي لون العالم" (ص.88)/ "يبيض جسد الطحلـب شـيئا فـشيئا فـإذا هـو غض وناعم" (ص.100).

6- "داير السرير الأبيض المخرم/" لمبة الجاز (...) شعلتها البيضاء مدبية" (ص.103).

7- "مصابيح النور، عناقيد خماسية من حبات كبيرة بيضاء لدنة النور" (ص.131).

8- "كانت تلبس فستانا حريريا، أبيض" (ص.153)/ "فيها شمـوع موقـدة تحـت أيقونـة العـذراء، بثوبها الأزرق" (ص.170).

9- "هبت نفحات غريبة باهتة الحلاوة، كأنما لم تكن هناك من قبل، من أزهار كبيرة بيضاء عروقها طرية وقوية تبتل في الماء الصافي الذي ثبت كأنه جامد وشفاف، في "فازة" زرقاء رقيقة الزجـاج" (ص.184).

أما اللون الأسود، فلا يمكن اختـزال تكـراره الكثيـف في الـنص في دلالـة واحـدة، لـذلك سنقتصر على المتواليات التي تتعارض في تفرعها مع متواليـات اللـون الأبـيض-الأزرق. ويظهـر أن هذه المتوالية: "الحلم لم ينطـق. اسـوذت شـفتاه" (ص.89)، تراكـب أيـضا، في تناقـضها مـع المتواليـة

السابقة (زرقة الحلم الداكنة هي لون العالم)، ثنائية الأسود-الصمت، مما يحيلها قياسا لحصر العبور النصي بين متواليات عديدة:

1- "وأنا أسمع قرقعات البازلت السوداء. وكانت حسنية مرمية تحت سنابك الخيل الحديدية التي تطأ عظام صدرها وعيناها مسددتان إلي من الأرض، صلبتين وينسكب منهما حنان صامت لا أريده" (ص.21).

2- "أنا أعلق شارة معدنية سوداء مكتوبا عليها الجلاء (ص.32)/ "وعربات الكارو الطويلة واقفة تحت الجدران المصمتة الخشنة" (ص.34).

3- "صدور القاطرات أقراص سوداء كاملة الإستدارة" (ص.49)/ عتمة المغيب، وإيقاعات العود لها رنين شجي ومجوف ومتلاحق الرعشات، وقد صمت أفندي" (ص.53).

4- "وكان البيت صامتا تماما ومظلما" (ص.72)/ "وجوههن الشاحبة تلتصق بالقماش الأسود في مشغل روزا يفقدن عيونهن" (ص.79).

5- "صدر الطفل ممتلئ بدقات قلبه العالية، وهو يرى على الشجرة وبين الورق المتراكب في الظل والنور، سربا من الطيور السوداء، طويلة الجسم، كثيرة بلا عدد، واقفة، صامتة" (ص.84).

6- "جالسات بصمت وانكسار (ص.116)/ "حمامة سوداء جناحاها مبسوطتان حتى النهاية" (ص.126).

7- "لكن الدم ينز ببطء من يدي النحاس باشا المبسوطتين المدقوقتين بآثار ندبة غائرة سوداء"(ص.132)/ "وحشة النور الخافت بعد جلجلة الصرخة، خاوية وصامتة" (ص.135).

8- "صفائح مياه صدئة، وطسوت سوداء" (ص.153)/ "وهدير محرك الطائرة بعيد وعال ولكنه مسموع بين انبثاقات الطلقات من المدافع المضادة للطائرة، في الصمت الذي يجعل المدينة أكثر شفافية واتساعا" (ص.165).

9- "والحجر في حيطانه أسود ومضلع وكثيف، وأمامه الشجر الذي تهتز أصانه الثقيلة. والحمام الذي كان يهدل ويشقشق بشدوه المكتوم الرتيب طول النهار. قد صمت أخيرا" (ص.191).

يظهر، إذن، أن هذه السلسلة من المتواليات الحاملة للتكرار، لا تنفلت، بدورها، من تناقض القيم الدلالية التي ينبني عليها الحكي، حيث إنها تعيد تثبيت ثنائية الرحم النصي (الحياة، البهجة/ الرعب، الألم) الذي تنشد إليه التشكلات الدلالية للمضامين على اختلافها وتنوعها.

2-1-2- الترادف التقريبي:

يساهم هذا التناظر الصغير في معارضة تشظية النص من خلال خلقه انزلاقات (Glissements) نصية تعيد تجميع "مجموعات" سردية متناثرة. ويمكن أن نعتبر "جسد المرأة" من أهم المحاور التماثلية لهذا النمط من العبور، لأن إسقاط صفاته وتفاصيله العضوية على عناصر المحيط الخارجي، يفرز حضورا كثيفا لمتواليات سردية تتفرع من خلاله. والحال أن مبرر هذا العبور نجده في صوت مباشر يشي بالاسقاط المؤنسن (المؤنث) لمواضيع الرؤية، ويولد دلالتها: "أينما توليت، في الغمض وفي الصحوة، وكلك مشتهاة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك" (ص.150).

فهذه "المرأة" الكلية الحضور، تتجسد في عناصر خارجية متعددة؛ وهو ما سنبرزه من خلال هذه النماذج التي تربط الأجزاء النصية عبر العلمية التناظرية:

1- "كانت لمبة الجاز نمرة خمسة معلقة بالحائط وفتيلتها منخفضة، من وراء بطن زجاجتها الرشيقة" (ص.18).

2- "انفسحت أمامي رحبة معتمة عالية السقف، وفيها أعمدة مبنية من الحجر الخشن العاري، مربعة الأضلاع، وعلى الحائط شوالات الخيش المكتنزة بالسمسم" (ص.25).

3- "وكنت أحب أن ألعب تحت النخل العجوز العفي الخشن الخراشيف، بين "الكباين" الخشبية المتناثرة من غير نظام، وأن أنظر إلى عناقيد البلح الأخضر المدور تقريبا بغضارته الكثيفة" (ص.42).

4- "ظللت ممسكا بالصرة الصغيرة اللينة الجسم" (ص.71).

5- "والصعايدة يقرقرون في النراجيل التي يخرخر الماء في بطونها المدورة" (ص.95).

6- "تتطاير ألسنة النار الصغيرة ونحن ننفخ عليها، حتى تتقد حبات الفحم وتسطع ويتحول جسمها الهش إلى جمرات متوهجة الحمرة" (ص.108).

7- "الشاطئ طويل هش مشدود، ملقى بين الفراغ و الملء، خصر هضيم ضامر مسحوب" (ص.125).

8- "الفراغ الشاسع في ميدان المنشية، ومبانيه الشاهقة بأعمدتها المدورة الرخامية الشكل، ونخيله السلطاني العالي بجذوعه البيضاء الرشيقة الناعمة" (ص.127).

9- "تفاجئني، كل مرة، تكعيبة العنب التي تغطي السطح كله، مورقة، ومظللة وبليلة الأنفاس" (ص.154).

10- وتعطيه ليأكل البرقوق المسكر المجفف الذي يستطعمه بلذة، يستمرئ جسمه اللين المتغضن، المحمر، الملتف على نواته الصلبة" (ص.181).

يتضح أن صفات: الرشاقة، الإكتناز، الغضارة، الليونة، الهشاشة، الضمور، الاستدارة، النعومة، الغضاضة...، تحيل كلها على أنوثة المرأة، ولم تكن لتتحقق "معابر" نصية لو لم يسندها النص، أيضا، إلى المرأة في عدد ضخم من المتواليات السردية. ومن ثم، فهذا الترادف التقريبي يساهم في توسيع الحقل الدلالي، لموضوعه "الجنس"، ويظهر الميولات العاطفية للذات المتلفظة.

2-2- العمليات التناظرية الكبرى (المتغايرات):

تحدث العبورات النصية، ضمن هذا المستوى، بين متواليات سردية يتغاير بعضها على بعض، عند إحالتها على معطى نصي مشترك. ونسعى من إثارتها، إلى الكشف عن تمظهر آخر لصيغ "التماثل" داخل النص؛ ذلك أننا سنحاول ملامسة مبدإ آخر لتوليد "الدلالة"، من خلال ضبط منطق تحويل "العناصر التخييلية" لدورها داخل تشكلات نصية مختلفة[1]. ويمكن أن نتوقف عند هذا النموذج الذي يراكب ثلاث مستويات من التغاير (Variation)، تبعا لتغيير دور موضوعة "الدم" لسياق اشتغالها.

في المستوى الأول، تتشكل المتغايرة الأولى من مجموعة من المتواليات التي يلعب فيها "الدم" دور الإحالة على الموت، سواء ضمن المحكي "الإيهامي" أو المحكي "الواقعي":

1- "وكنت أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يتقطر مني دم نزر" (ص.22)/ "ولكن الدم ينز ببطء من يدي النحاس باشا المبسوطتين المدقوقتين بآثار ندبة غائرة سوداء" (ص.132)/ "سقطت حبات العنب من عيون الصقر حور، ونطف الدم من العناقيد" (ص.177).

"كانت مغطاة بملاءة بيضاء، عليها بقع الدم، داكنة، ترشح ببطء..." (ص.57)/ "وأخرج الناس ما بقي من الولد وحملوه إلى الوصيف والدم يسقط منه في خيط متصل مهتز"

---

(1) أنظر ريكاردو(1973)، المرجع السابق، ص.112.

(ص.141)/ "الجسم يهتز على الأرض، الرأس الملتصق بالبلاط يندفع منه سائل لزج ثقيل محمر الرغوة" (ص.192).

في المستوى الثاني، تتبلور المتغايرة الثانية، متعارضة مع المتغيرة الأولى، على اعتبار أن "الدم" يغدو علامة على الحقل الدلالي "الجنس":

2- "وأحس بين ساقيه بالتوتر الصلب يفضحه نتوء الجلابية. وتضرج وجهه بالدم" (ص.98)/ "يتراوح سوادها المشغول بين خرومها الدقيقة مع بياض الجسد المتنزي المتقلب الذي يحتضن انبثاق الصلابة الجياشة بالدم والمتعة المحبوسة" (ص.100)./ "وكن ضاوعات وشرسات ومطاوعات ونوافر وحائرات وهائمات في غسق محمر يسيل كأنه يترك عليهن زبدا داكنا ينسرب رقراقا برغوة دائبة على اللحم الأنثوي المبتل الحي بحياة غريبة أجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى، في داخلي، وكان الدم يضرب في جسمي ويدور جائشا ومتقلبا في كل جوارحي" (ص.147).

وفي المستوى الثالث، تتشكل متغايرة أخرى من متواليات سردية، تقدم "أنا" الفعل في وضعية "حرج" (خجل، غضب، خوف):

3- "كانت حسنية، في الأول، تومئ لي برأسها، على سبيل التحية، فأجري أصعد السلالم ووجهي أحسه ممتلئا بالدم لا أعرف إن كنت قد رددت عليها التحية أم هربت"(ص.12)./ "وأحسست الدم يملأ وجهي ويطن في أذني ولكنني قررت أن هذه التحية ليس فيها ما يضير بكرامتي" (ص.36)./ "وتحتضنه [الأم] إليها فيغمض عينيه ويدفن رأسه في صدرها الغني لا يكاد يحتمل دق الدم في صدره" (ص.84).

يكشف التغاير بين المتواليات السردية، أن النص يخضع، في هذا المستوى، لعملية توليد سياقات دلالية متباينة، حيث إن العلامة النصية "الدم" تستبدل أدوارها على سبيل التناقض أو الاختلاف: فإذا كانت المتغايرتان الأولى والثانية تحيلان على حقلين دلاليين متناقضين، فالمتغايرة الثالثة تجانب هذا "الصراع" الرئيسي، وتحفر لذاتها مسلكا ثالثا يدعم، عبر التوازي، علائق التماثل داخل النص. ومن ثم، فهذه العبورات تؤدي إلى جانب العبورات النصية الصغرى، دور إعادة لملمة أجزاء النص، وشدها إلى الرحم النصي الذي يتمثل في الثنائية المركزية: الوجود/ الحياة/ الشهوة ≠

العدم/ الموت/ الرعب؛ مما يجعل العمليات التناظرية تتساوق مع اشتغال لعبة الانعكاسات عند معارضة نزوع النص إلى التشظي.

خلاصة:

نستنتج، من خلال هذه المحاور، أن محكي ترابها زعفران يكتسب رهاناته التحديثية باختياره شكل تشظية البنية السردية، واستبدال ضمائر ترهين السارد، وخرق السياقات التلفظية، وتشفيف اللغة السردية، وتضفيرها بالمعجم الشفهي، وكذا تنويع صيغ الخطاب وتداخلها إلى حدود الالتباس أحيانا. بينما تنتظم عناصره الحكائية ضمن منحى زمني يتميز بتشظية مستوى المحكي الأول، وبتقويض التسلسل الزمني الكرونولوجي، باستبدال الحركات الزمنية الإيقاعية، وكذا التواترات لوظائفها التقليدية، دون إغفال أن تمظهراته الخطابية، تحكمها، أيضا، المرجعية الزمنية للتجربة المستعادة. والحال أن هذه المكونات النصية ينشد بعضها إلى بعض، من خلال التماثلات النصية التي تبلورها الانعكاسات الداخلية، وعمليات "العبور" النصية؛ وهو ما يعيد تجميع الأجزاء المتناثرة، وخلق الانسجام بينها. ومن ثم، يتشيد المحكي على تفاعل الواقعي والشعري والأسطوري والإيهامي، وفق تقنيات خطابية، سارت بالكتابة بعيدا على مسار التجريب والتحديث.

الفصل الرابع

مستويات التجريب في رواية

مجمع الأسرار لإلياس خوري

I- الإختيارات السردية العامة

تسعى المقاربة هنا، كدأبها في المحور الأول من كل فصل تحليلي، إلى معالجة طرق إنتاج الخطاب السردي في رواية مجمع الأسرار[1]، حيث ستنكب على كشف تمثلات التجديد في الكتابة السردية، على مستوى المنظور السردي، وصيغ توليد المادة الحكائية، والسجلات السردية واللغوية المتنوعة.

1- أشكال تخطيب البنيات السردية:

1-1- التعاقدات السردية:

تتيح النمذجة التي وضعها لنتفلت(1981)[J.Lintvelt] [2] للترهينات السردية إمكانية إعادة موضعة النص السردي داخل الشبكة التواصلية، ما بين عملية إنتاجه وعملية تلقيه، فالمؤلف الضمني الذي يمثل المؤلف الواقعي (إلياس خوري)، يتمظهر على ساحة النص، عبر مجموعة من الميتا-خطابات التي تخلق تعاقدات مع المتلقي، وتعيد موضعته داخل السياقات التلفظية. أما السارد فيتميز عن المؤلف الضمني داخل هذه الشبكة، بكونه الترهين الذي يضطلع بدور السرد؛ وتبعا لذلك، يتشكل خيط دقيق يفصل بين المهمتين. غير أن تأكيد لنتفلت على عدم إمكانية تدخل المؤلف الضمني، بشكل ظاهر ومباشر، في عمله السردي، يجعل السارد باستمرار نائبا عنه، فيحمل عنه مسؤولية الإنتاج والتقييم والتأويل.

---

(1) إلياس خوري(1994)، مجمع الأسرار ، بيروت، دار الآداب.

(2) أنظر المقدمات النظرية في الفصل الأول

بناء على ذلك، سيرتاد التحليل بؤرا نصية، يستهدف من خلالها استكشاف حركية السارد في تشكيل مواقعه على ضوء الوعي الجديد بالكتابة السردية. وسيحرص على أن تعكس هذه البؤر الممكنات السردية التي يعمد السارد إلى توظيفها لتفادي المنظور السردي التقليدي:

"والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر"(ص،9).

يمكن أن ننطلق من هذا الملفوظ القصير صوب تحسس خطوات ترهين السارد أشكال حضوره. ذلك أن بؤريته تكشف في آن واحد، عن نوعية الرؤية السردية المؤطرة للنص السردي وعن طبيعة المادة الحكائية، وتحدد العلاقة بالمتلقي.

يتموقع السارد على مسافة زمنية من حكاية، ليس أحد "أبطالها" أو مشاركا كمراقب أو شاهد لتفاصيلها. وبذلك، يشكل في تحديدات جونيت(1972) ترهينا متباينا وخارج-حكائيا[1]، إنما يعلن، هنا، عن انغلاق "الحكاية"، بعد أن جرد الانسحاب المتوالي، في شكل الموت المادي أو بدائله، لأبطالها، فيحول أفق انتظار المتلقي (الناس) إلى مناطق سرها الغامض. وبذلك، يتبدى المنظور السردي العام، كمنظور كلي المعرفة سيتيح لترهين السارد أن ينجز وظيفته، ويستجيب لأحقية المتلقي في "معرفة السر"؛ لكنه منظور لن يتيح له أن يقود لعبته السردية من موقع التجديد والخرق، مما سيجعله يعمد إلى إنتاج ملفوظات سردية تعيد تنظيم علاقاته بالمتلقي، وتضع تصميما يفكك المفهوم التقليدي لوظيفة السارد. ومن بينها هذا الملفوظ:

"السر هو الشيء ونقيضه المخفي والمعلن، فهو لا يكون مخفيا على البعض إلا لأنه معلن للبعض، ولا يتحول إلى سر إلا حين يختفي البعضان، عندها لا يعود السر سرا. بل يتحول إلى لغز. واللغز في حاجة الى حل" (ص.10).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يطرح إشكالا عاما حول الرؤية السردية، ذلك أنه يحدد المواقع الممكنة على محيط دائرة الأسرار، باعتبارها موضوعا للبحث والتقصي السرديين. ويفترض في السارد الأول أن يشكل موقعه التئيري ضمن الشروط التي تحكم ملابسات الكشف عن السر، دون أن يستأثر بالمعرفة السردية الكلية. والحال أن تراتبية تشكيل الخطاب داخل هذا الملفوظ، تخضع لرغبة نزوح السارد خارج الموقعين النقيضين (المخفي والمعلن)، حيث ينهج، على نحو متدرج، أسلوب قلب التصور التقليدي للعملية السردية: ففي البدء يظهر أنه سيستفيد من تناقض كلمة "سر"،

---

(1) أنظر المقدمات النظرية.

عبر انتمائه إلى الترهينات السردية التي تطلع على السر، مما سيتيح له تبرير شروعه في السرد. غير أن هذا الموقع، رغم تلقائيته ومنطقه، لا ينفي تماما المعرفة الكلية عن السارد. لذلك، عليه أن يستبدل هذا الموقع، لا بانتقاله إلى الطرف الآخر فقط، إنما باشتراط تشكيل الحكاية بتحول موضوعها إلى "لغز"، فيستحيل داخل هذه الوضعية التلفظية مبئرا خارجيا لا يتمتع بامتيازات معرفية. وسيوظف وسائط جديدة قصد إفراز المحكي، بناء على معرفة احتمالية، ستخول للعملية السردية أن تتفادى التوقف الذي يتهددها باستمرار.

سوف ينعكس هذا التصور البدئي على عملية تقتير الرؤى السردية طيلة مراحل إنتاج النص السردي، وما ستقترحه المقاربة، الآن، من ملفوظات على التحليل، لن يشكل سوى نماذج على بعض تموقعات ترهين السارد:

"إبراهيم أخبر نورما عن معاصم النساء المليئات بالذهب، لكنه لم يخبرها عن الليرات الذهبية المخبأة تحت بلاط غرفة والده التي تحولت بعد ذلك، إلى مكان تتكدس فيه جميع الأغراض القديمة. بلى، ربما، هو لا يذكر، لكن من المرجح أن يكون قد أخبرها عن الليرات الذهبية ليلة إعدام حنا" (ص.30)

ينهض هذا الملفوظ على رؤيتين سرديتين متراكبتين حول موضع تبئيري واحد. في الرؤية الأولى، ينجلي صوت ترهين السارد، ضمن تبئير داخلي، مستعيدا ما تلفظت به شخصية "إبراهيم" وما صمتت عنه، وقت تداولها لمسألة الذهب مع شخصية "نورما"، مما يحيلها رؤية نافذة إلى نوايا الشخصية. غير أن الحرف الاستدراكي "بلى" يوقف مجرى هذه الرؤية، لا بتحويلها إلى رؤية الموضوع عبر ذاكرة الشخصية فقط، وإنما بتنسيبها، ثم وضعها على مرمى التشكيك؛ ذلك أن لجوء ترهين السارد إلى ترجيح الإخبار بالذهب عن عدم الإخبار به، إن كان مرده إلى غموض ذاكرة شخصية "إبراهيم" التي يقتر من خلالها إخباراته، فهو ينم عن قراءة ضمنية لسياق حكاية الشخصيتين، حيث يمكن لخبر إعدام "حنا السلمان" أن يخلق وضعا جديدا، يستطيع فيه "إبراهيم" أن يفشي سر الذهب لـ"نورما" دون خوف من بلوغه علم "حنا السلمان". وبذلك، تتقهقر الرؤية السردية إلى مواقع الرؤية الترجيحية التي لا تعمل على ترسيخ الخبر بشكل نهائي، إنما تضعه على سبيل الاحتمال، لكن إخضاع هذا الاحتمال لموقع سردي آخر يسفر عن رؤية سردية جديدة:

"أعتقد أنه سيموت، فقرر أن يتزوج نورما تكفيرا عن ذنبه؛ لأنه فض بكارتها. رغم أنه لم يقتنع بأنه الفاعل، يومها أخبرها عن وجود الليرات الذهبية" (ص.13).

تنبثق داخل هذا الملفوظ وضعية سردية جديدة تفارق الوضعية الأولى، حيث إن ترهين السارد يخرج من نطاق الترجيح بالذهب إلى موقع القطع بثبوته، إنما لا يربطه بسياق إعدام "حنا السلمان"، بل يساوقه مع قرب نهاية "إبراهيم" ذاته؛ ليظل ثبوت إخبار "نورما" بالذهب أو عدم ثبوته رهينا لا بمدى علم السارد بدواخل الشخصيات، إنما بمستوى استقرائه للسياقات الحكائية. ومن ثم، يستحيل، هنا، قطع السارد بإخبار "نورما" بوجود الذهب وجها آخر لمبدإ الترجيح. بيد أن السارد يعدم، أحيانا، هذه الإمكانية ذاتها، عند انسداد قنوات التبئير الداخلي بسبب تشوش أو غموض ذاكرة الشخصية، فيبقى السؤال معلقا حول ما إذا كان "إبراهيم" أخبر "نورما" بالذهب أم لم يخبرها، إذ إن إعلانه "لا أحد يدري" يسحب المعرفة من جميع الترهينات، ويضعها على مسافات سردية متماثلة من موضوع التبئير. والحال أن قطع السارد، عبر ترجيحاته، بوقوع هذا الإخبار بالذهب يطرحه من جديد للمساءلة ضمن وضعية سردية لاحقة:

"بعد موت إبراهيم ودفنه على عجل، جاءت نورما إلى بيته وسكنت فيه. تركت منزلها وجاءت واعتبر الجميع المسألة طبيعية. لم يناقشها أحد، ولم يزرها أحد. بلى، جوليا جاءت في اليوم التالي وزارتها(...)"(ص.65).

يمكن الاطلاع على نتائج زيارة "جوليا" لـ"نورما" بمتابعة الملفوظات الموالية، حيث يتبدى جهل "نورما" التام بوجود الذهب. ومن ثم، يحدث لبس إخباري يتجاوز المظهر الأكسيولوجي (هل كانت "نورما" تكذب على "جوليا"؟) إلى إثبات تقنية سردية تحشد رؤى مختلفة إلى موضوع تبئيري واحد، وإذا ظللنا في حدود الملفوظ أعلاه، يبرز أن الرؤية السردية تتأرجح بين موقعين متقابلين. ولما كان السارد وحده الترهين المواكب لموضوع التبئير، فمصادمة موقفه الرؤيوي الثاني، عبر حرف الاستدراك، بمطلقية الموقف الأول، يكشف عن نقاش داخلي، يسكنه نزوع إلى تفتيت وتنسيب الرؤية السرية الخاصة. لعل ذلك، يعود إلى رغبة السارد في تأكيد مستمر على نسبية معرفته بالإخبار، إنما يبدو، أيضا، أن اختياره الاستمرار في السرد، داخل نفس الوضعية السردية يدفعه إلى التراجع عن نفيه للزيارة؛ مما يفتح المجال للعملية السردية لتتحرك في اتجاه تكوينات حكائية أخرى، ما كانت لتتخطب لو لم يدخل السارد في نقاش مع صوته. غير أن السارد في سعيه إلى هذه الأهداف، نادرا ما يسير وفق هذا المنطق، بل يرنو إلى مواجهة ثنائية أو متعددة الأصوات، كما يبرز هذا الملفوظ:

"الجدة تقول إنها أصيبت بالعمى من جراء بكائها على حفيدها، لكننا نعلم أن هذا ليس صحيحا" (ص.34).

يمثل هذا الإجراء، حسب هوفيل [D.Heuvel] تأسيسا للميتا-خطاب التعليقي، حيث يعمد خطاب السارد إلى إنتقاد خطاب الشخصية؛ وهو إجراء تهديمي، يقول إن بعض الروائيين يوظفونه بغرض تجديد الجنس الروائي"[1]. ويبرز، بشكل عام، أن ترهين السارد يستعمله بوفرة، ضمن صيغ مختلفة تنتزع من الشخصية الاستئثار برؤية أحادية إلى مواضيع التبئير: فحين يكذب السارد "الجدة"، هنا، ويكسر صوتها، فإنه لا يستحوذ على الحقيقة، إنما يوظف ضمير الجمع المتكلم للدلالة على شيوعها داخل المجتمع الروائي؛ ذلك أن تبرير"الجدة" سبب عاهتها تبرير يمكن قبوله، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السياق الثقافي والاجتماعي لعلاقات القرابة، لكن السارد يستبعد هذا التفسير دونما إشارة إلى السبب الحقيقي للعاهة. ولعل ذلك يعود إلى شيوعه، ولا يرى ضرورة لإثارته، وللمتلقي أن يتوصل إليه بالتقاطه شظايا حكاية "الجدة" داخل النص السردي، حيث يمكن أن تصاب "الجدة" بالعمى بسبب نوعية تجربتها المعيشية التي لا يشكل فيها موت حفيدها سوى حدث عابر. ومن ثم، يغدو الشائع مرجعية لا تتحدد ملامحها، أي أنه صوت غفل يبئر السارد من خلاله إخباراته، على أنها إخبارات لا يقطع بصدقيتها، إلا لكونها ترجح إحدى الرؤى المتشابكة حول موضوع تبئيري واحد.

ومن جهة أخرى، ينفذ السارد إلى موقع الإخبار عبر سلسلة تبئيرية متشابكة، كما يجلي هذا المقطع:

"ولكن لماذا بقيت نورما؟ بقيت من أجل أن تحرس البيت كما تدعي؟ أم من أجل أن تعرف كما اعتقدت أمها. أم من أجل إبراهيم كما قال سكان حي الفرنيني؟ لا أحد يعرف. نورما لم تقل شيئا. ولكن ماذا لو حكت نورما؟

لوحكت نورما، فكيف كانت ستروي حكاية العلاقة المزدوجة التي أقامتها مع رجلين. لا تستطيع نورما أن تقول إن حنا السلمان المالح كان يكذب حين روى للجميع علاقتها بها. فجريمة السجن، تثبت أن كل ماارواه كان صحيحا. كما أن نورما لا تستطيع أن تنفي أنها تريد إبراهيم، وأنها حاولت المستحيل كي تدفعه للزواج منها. لو حكت نورما لقالت إنها عاشقة ... "(ص.83).

يحكم توليد هذه المتواليات السردية التموقع الصوتي بين الإحجام عن الكلام والشروع فيه، وتتمثل وظيفة السارد الأول ضمنها في وضع افتراضات تستشرف ردود فعل الساردين

---

(1) هوفيل (1985)، المرجع السابق، ص.131.

الآخرين تجاه موضوع التبئير؛ غير أن شخصية "نورما" التي ترغب هذه الوضعية التلفظية أن تبوأها موقع ذات التبئير، تحجم عن الكلام؛ مما يدفع السارد الأول إلى تحويط سردي يتيح له الالتفاف على الصمت (نورما لم تقل شيئا)، فيبدو في الخطوات التالية، كترهين يبحث عن وسائط سردية أخرى لتجاوز مركزية شخصية "نورما"، عند الكشف عن حكايتها؛ وهو إجراء اقتضى منه إدراج شريكيها: شخصيتي "حنا السلمان" و"إبراهيم نصار" في لعبة التبئير، فتتوسع دائرة المطلعين عن السر إلى أن غدا شائعا. ومن ثم، ينتقل التبئير من خلال "حنا السلمان" إلى التبئير عبر الشائع، بانتقال فعل "روى" من صيغة المعلوم إلى صيغة المجهول. ومثل هذا الإخراج السردي للحكاية من نطاق الصمت إلى نطاق البوح، يفك تساؤل السارد، ويكفل له تخطيب الحكاية دون أن يتموقع ساردا كلي المعرفة: فقبل أن يسرد ما يفترض أن تحكيه "نورما" "لو نطقت، يحفر مسربه برؤى الشخصيات واستقراء السياقات، لتغدو الرؤية السردية المتحكمة في اللعبة السردية، رؤية الجميع. وبالتالي، يبرز أن تموقع السارد الأول يخضع للإمكانيات التبئيرية التي تتيحها رؤية الترهينات السردية الأخرى؛ ذلك أنه يلتقط الإخبارات الممكنة انطلاقا من مواقع سردية ترتبط بأصوات شفهية، فيظهر صوته ناظما ومحولا هذه الأصوات إلى تكوينات سردية كتابية. بيد أنه إلى جانب هذه المرجعيات الشفهية، يستثمر السارد سجلات قول كتابية تغدو مواقع جديدة للرؤية السردية؛ يتعلق الأمر برواية: قصة موت معلن لغارسيا ماركيز، ورواية: الغريب لألبير كامي، والمعاجم وسجلات شعرية. والحال أنه يتوجب ربط هذا التنقل بين المرجعيات المتنوعة بالمبدإ السردي العام (كشف السر/ فك اللغز)، ليبرز أن السارد لا يتوانى في استثماره كمعطى يتجسد وسيطا للتبئير، ومرجعا لتفسير وتأويل فرضياته المطروحة. وإذا كان ممكنا أن نرجئ مقاربة نوعية تعالق النص السردي بهذه الأعمال الأدبية المتضمنة إلى المحور الثالث من المقاربة، فيمكن الآن معاينة محاولة السارد تطويعه ومساوقة بعض السجلات مع استراتيجيته التبئيرية. ويهم في هذا المستوى من التحليل، تتبع لعبة ترهين السارد لربط نصه السردي بنص سردي خارجي، عبر شبكة تلفظية معقدة:

"أخذ يعقوب الرسالة من يد الحاج أبو شفيق، وقرأها بعينيه، ثم قال لسارة "قومي فكي الأغراض، فرط السفر". ونظر إلى الناس المتجمعين حوله كأنه لم يرهم حين دخل البيت. "العوض بسلامتكم، هيدا ابن عمي يعقوب، اسمه على اسمي، انقتل بكلومبيا، التعازي بعدين"" (ص.20).

يحيل هذا الملفوظ على وضعية تبئيرية جماعية، يستعيد السارد من خلالها مشهد وصول الرسالة، فيعرض خطابين شفهيين لشخصية "يعقوب نصار"، كما استمع إليهما المبئرون (الناس).

والحال أن الخطاب الأول صيغ على شكل مقتضب وغامض، كي يحقق التواصل مع شخصية "سارة نصار"، بصفتها شريكة "يعقوب نصار" في مشروع السفر، وتستطيع، على عكس المتلقين الآخرين الذين لن تكفي مادة الخطاب لإدراجهم في سياق التلفظ، أن تفك سبب إلغائه، لأنهم لا يقعوا في دائرة التلقي. ومن ثم يأتي الخطاب الثاني، ليستدرك هذا النقص التواصلي، ويكشف للجميع سبب إلغاء السفر. بيد أن بقاء الرسالة غامضا على "يعقوب نصار" ذاته، لكونه مبترا لحكاية قتل ابن العم: "سانتياغو" في كولومبيا، سيطرح وضعية تلفظها لمساءلة من جديد ؛ وهي المساءلة التي صاغها ترهين السارد في سؤال مركزي: "من كتب الرسالة؟" (ص.35).

يتبأر السؤال السردي إذن على الرسالة، باعتبارها سجل قول يرتبط بمرجع خارجي، ذلك أنها تندرج في جسد النص صوتا غفلا، يجهل مصدره. غير أن السارد يرغب في تحريك هذه الوضعية التلفظية، بتفكيك كلام شخصية "يعقوب نصار" قصد الوصول إلى الصوت الغفل، فتتحول الرسالة من موقع الإخبار بالقتل إلى قضية سردية:

"هل كان الكاتب الكولومبي غارسيا ماركيز يعلم حين كتب روايته "قصة موت معلن" أنه يكشف سر تلك الرسالة الذي بقي غامضا فترة طويلة، أم أن حكاية ماركيز لا علاقة لها بموضوعنا، وصلتها الوحيدة به هي الأسماء التي قد تتشابه وتتكرر؟" (ص.35).

يظهر عند ربط هذين الافتراضين بالخطابين المباشرين في الملفوظ السابق، أن السارد قد صاغهما بناء على توافق خطاب الرسالة، كما يبدو في صوت شخصية "يعقوب"، مع النص الخارجي، على ثلاث عناصر: عنصر الإسم (سانتياغو)، وعنصر الأصل الجغرافي (لبنان)، وعنصر فضاء الحدث (كولومبيا). وقد اقتضت هذه التقاطعات من السارد كفاءة معرفية (بالمجال الروائي الكولومبي) لرصد التطابق الممكن بينهما، لكن احتراسه من السقوط في وثوقية معرفة العلاقة، يحول دون حسمه في ثبوتها، فأعلن عدم درايته بإمكانية أن يبدد النص السردي الخارجي لبس الرسالة (ص.36). على أن إلحاحه على طرح تدريجي لمزيد من الافتراضات، يستشرف نوعا من التوافق/ التواطؤ مع المتلقي، يتيح له تلمس سر الرسالة على سبيل الاحتمال، مما سيجعله ينتقل دون حسم افتراضاته، من دور الراوي إلى دور الدارس لمادة حكائية خارجية:

"تستدعي حكاية سانتاغو نصار كما رواها ماركيز عدة مستويات من التحليل، لاسيما ذلك الجانب الذي يذكرنا بالحلم" (ص.37).

سيبني السارد الأول رؤيته إلى الرسالة كموضوع تبئيري، على إقراره الضمني بإمكانية أن يكون سارد قصة موت معلن ترهينا مشاركا في بناء النص السردي، لأن شروعه في تشكيل خطابه على خطاب خارجي، تظهر أنه يدفع رؤية هذا السارد الخارجي إلى دعم رؤيته (السارد الداخلي)، كي تتجاوز عجزها في استعادة موضوع التبئير. ومن ثم، يتضح أنه لا يكتفي بسرد المادة الحكائية، إنما يبحث خارج إطارها، فيمزج الحدود بين نصه السردي والنصوص التي يدمجها ضمن علاقات متشعبة.

يمكن القول، بشكل عام، إن معالجة الرؤية السردية لا تنحصر، فقط في هذه المحاولة التحليلية، بل يمكن، أيضا، إضاءتها في سياق مقاربة المستويات النصية الأخرى. غير أنها محاولة تتيح التوقف عند جهود السارد في بناء مادته الحكائية، دونما اضطراره إلى تبني الرؤية الخارجية أو التبئير في درجة الصفر؛ ذلك أن رفضه الصدور عن الموقع السردي الذي انطلق منه في البداية، كسارد خارج ومتباين-حكائي، يضعه باستمرار أمام خطر توقف العملية السردية، إذ يلجأ إلى بدائل رؤيوية تحمل عنه مسؤولية التبئير؛ وهي غالبا ما تحضر في النص السردي ذات تبئير جماعية (المجتمع الروائي). وقد لا يسعفه، أحيانا، هذا الإجراء السردي، فيتخلص من دور متابعة بسط موضوع التبئير بقوله: لا أدري، فينتقل إلى موضوع آخر. لكن يحدث، أيضا، أن يعود، بعد تحويط سردي، إلى الموضوع الذي يجهله من زاوية أخرى، فيقدم المادة الحكائية على أنها احتمالية؛ وهنا غالبا ما يتحدث بضمير جمع المتكلم، كي يعيد دمج المتلقي، خارقا المسافة الممكنة بينهما. وبذلك، يحرص على أن يرسخ ذاته على أنه لا يعلم بكل شيء، ويحضر ناظما خارجيا يربط بين سياقات متعددة، ليعرض نظرة هي نظرة الأشياء ذاتها، وهكذا.. يمكن أن يستبدل مواقعه ووظائفه السردية، وينفتح على مرجعيات تبئيرية متنوعة. ومثل هذا الوضع السردي، سيلزم المتلقي بتلق من نوع خاص، لا يمكنه إلا أن يتشكل إعادة تأسيس النص السردي ضمن شروط كتابة سردية، سنحاول متابعة بعض مستوياتها في المحاور المقبلة.

1-2- صيغ توليد المادة الحكائية:

ستحاول المقاربة، ضمن هذا المستوى، تتبع الاختيارات السردية التي تحكم لعبة توليد المادة الحكائية؛ إذ ستحرص على كشف الطرق التقنية التي يحركها السارد لترتيب سطح النص السردي، سواء على مستوى العلاقات التلفظية أو تركيبة استعادة الحدث.

1-2-1- من مسار تجزيء النص السردي:

يتجزأ المحكي إلى عدة أجزاء نصية كبرى، تنفتح جلـها علـى مقدمـة تكـاد تكـون تركيبتهـا وصيغتها اللغوية ثابتتين: فباستثناء الجزء ين الأخيرين اللذين يخلوان منها، لأغراض زمنية ودلاليـة، كما سنرى لاحقا، يستهل كل جزء بـ'بدأت الحكاية هكذا'. وقد تتبـادل كلماتهـا، أحيانـا، مواقعهـا، فتغدو: 'هكذا بدأت الحكاية '(ص.35) و(ص.105). أو تتشكل صـياغتها علـى ضـوء الزمـان، أو المكان، أو الموضوعة التي تنطلق منها: 'لكن الحكايـة هـي نورمـا' (ص.73)/ 'بـدأت الحكايـة عنـدما خرج حنا السلمان مـن سـجن الرمـل'(ص.123)/ 'بـدأت الحكايـة في عـين كـسرين' (ص.143). والحال أن أقل ما يمكن أن يفرزه هذا التجزيء، يتجلى في نـزوع الـنص الـسردي إلى التـشكل نـصا سرديا متشظيا لأن كل جزء ينفرد ببنيته السردية، فتوهم افتتاحيته، من خلال استنساخها للافتتاحيـة السابقة، بأهبة انطلاق السرد للمرة الأولى، حيـث يظهـر الـسرد كمـا لـو أنـه يـصدر عـن سـاردين متعددين يتفاضلون حول المنطلق أو المدخل الأسـاس إلى سـرد حكايـة، يفـترض، كمـا يفهـم مـن صياغة مادة 'حكاية' على صيغة المعرفة لا على صيغة النكرة، أن تكون واحـدة. ومـن ثـم، لا ينبثـق التشظي من الإجراء الأفقي فقط، بل يجليه، أيضا، افتراض تعدد الرؤى إلى حكاية واحدة. غـير أنـه يجب الفصل بين هذا التشظي الذي يفرزه تعدد المداخل إلى الحكاية الواحدة، والتشظي الذي يفتـت هذه الحكاية إلى حكايات متعددة، والتشظي الذي يذري حكاية مكونة إلى بنيات نـصية نوويـة. وإذا كان ممكنا أن نستشف التشظي الأول من الملاحظة العينية الخارجيـة، فالتـشظيان الأخـران يقتـضيان الولوج إلى مضايق النص، أي يقتضي مقاربة البنيات النصية الصغرى.

الواقع أن ثمة 'حكاية' تأخذ مسارات متشعبة، وتعكـس انـدفاعا شـديدا إلى هـدم الحكايـة وتفتيتها في بنيتها ودلالتها. في البدء، لا يميـز الـسارد بـين القـصة والحكايـة (قـصة غارسـيا مـاركيز وحكاية مجمع الأسرار)؛ وهو مؤشر أولي على التوظيف المرن لمفهـوم الحكايـة داخـل ثنايـا الـنص السردي: فبشكل عام، يتكاثر لفظ 'الحكاية' ليدل، أحيانا، علـى الكـلام، علـى اعتبـار أن الحكـي في الاستعمال الشفهي يأخذ معنى القول، وأحيانا أخرى ليطلـق علـى قـضية تـثير اهتمـام الـسارد أو الشخصية. بيد أن أبرز إحالاتها، نجملها في ما يلي:

'الحكاية هي نورما.

حكاية نورما في السجن، لا تشبه حكايتها خارجه' (ص.75).

يشير هذا الملفوظ القصير إلى دلالتين متكاملتين للحكاية. فالسارد يبلور شخصية 'نورما'، مثل الشخصيات الأخرى، ضمن مسارات سردية متعددة ومتشابكة، مما يحيلها حكاية في ذاتها؛ فيبرز منطقا حكائيا عاما، يغدو وفقه كل ظهور اسم جديد إيذانا بنشوء محكي شذري جديد. ويستعيد هذا المنطق التوليدي للحكايات الموروث السردي خلفية للوعي الجديد بالكتابة، ذلك أن الشخصية في ألف ليلة وليلة، كما يتصور ذلك تودوروف(1978) [T.Todorov]: "حكاية ضمنية هي قصة حياة. فكل شخصية جديدة تعني حكاية جديدة. إننا في مملكة 'الشخوص-المحكيات' (Hommes-Récits)"[1]. وبذلك، يحمل التحديد الأجناسي للحكاية بعدا تراثيا يسمح أن يتمخض عن تعدد الأسماء تعدد الحكايات، لكن هل يستتبع ذلك، نسج النص السردي على منوال التوالد الحكائي في حكايات ألف ليلة وليلة، أم سيعيد تشغيلها وفق تقنيات جديدة؟ ذلك ما سنحاول العودة إليه في محور لاحق.

وترتبط الدلالة الثانية للحكاية بالدلالة الأولى، من حيث وقوعها تفتيتا لوحدتها إلى محكيات صغرى، حيث يشكل كل محكي استحضارا لجانب من الحكاية-الإطار، داخل زمن ومكان محددين. لذلك، سيظل تعدد الحكايات رهينا بتعدد تجربة الشخصية الواحدة أيضا؛ وهو ما يمكن أن يترتب عنه انفتاح النص السردي على توالد حكائي لانهائي.

1-2-2- عن منطق تشكيل البنيات الحكائية الصغرى:

سنحاول ضمن هذه النقطة التحليلية ترصد اشتغال البنية السردية عند خضوعها لمنطق التشظي والتفريع، قاصدين كشف لعبة السرد في بناء المادة الحكائية على مستويات متعددة.

في المستوى الأول، تحضر تقنية تكرار كلمة أو متوالية سردية وسيطا لتفريع السرد إلى تكوينات سردية جديدة؛ مما يخلق شكلا **لاستمداد** سردي يخرج بنية نصية من رحم بنية نصية، تختلف وضعيتاهما السرديتان. ويمكن كشف المردودية السردية لهذا الإجراء، من خلال تحليل مجموعة من النماذج النصية:

1- "كانت تريد حصتها من أجل المستقبل. فهي [سارة] لا تخاف مادام شقيقها حيا، لأنها تعلم أنه يحبها. لكنها تخاف هذا 'الولد الأهبل' كما كانت تسميه، عندما سيتحكم بها وبحياتها بعد

---

[1] T.Todorov(1978), Poetique de la prose, p.37.

وفاة يعقوب. "الولد الأبله" حفظ السر في قلبه ولم يبح به لعمته. ولم يتكلم في هذا الموضوع أمام أحد. مرة واحدة تكلم عن الليرات الذهبية أمام حنا السلمان" (ص.25).

تشكل العبارة الهجائية نقطة تقاطع المقطعين النصين، حيث يلتقطها السارد في مدخل المقطع الثاني ليفرع من خلالها السرد إلى وضعية سردية جديدة. وإذا كان تأطيرها بالمزدوجتين في المقطع الأول، يميز صوت "سارة نصار" داخل صوت السارد، فإنه في المقطع الثاني ليس سوى تأطير احترازي من السارد لدرء تقييم "سارة نصار"؛ بل يمكن أن يؤشر إلى موقف مضاد لموقفها، قبل الشروع في تشخيصه حكائيا، لأن نقل العبارة الهجائية من سياق تلفظي إلى سياق تلفظي آخر، يصادم الرؤيتين بين الحكمين التقييميين تجاه "إبراهيم"، استنادا على مرحلتين زمنيتين: في المرحلة الأولى، تشكل "العمة" انطباعها الخاص، وهي تتوقع أن يكشف عن "بلاهته" بتبديد مالها ونكران حبها. وفي المرحلة الثانية، يكسر السارد هذا التوقع من خلال شذرة سردية حول علاقة "ابراهيم" بـ"حنا السلمان"، يستعيد فيها نباهة "إبراهيم" وحرصه على المال. ومثل هذه الانزياحات السردية كثيرة في النص السردي، وتتأسس على إثارة وضعية سردية، يتم تجاوزها إلى أخرى، دون أن تشبع، سرديا، أيا منهما؛ مما يخلق اختلالات زمنية حادة، سنحاول العودة إليها في محور الزمن.

2 - "وجاء الاستاذ حاتم عبد المسيح ليقضي أيامه الأخيرة في البيت الجديد مع ابنته العانس وزوجته المصابة بالروماتيزم.

"إنه سوء تفاهم"، قال لها حنا.

كانت نورما تشكو له ابراهيم.

"بس هو شو بدو مني"؟ سألت نورما

"مابعرف"

(...).

قال لها إن الحب هو سوء تفاهم، أنت تتوقعين شيئا وهو يتوقع شيئا، الحب هو الخيال والخيال سوء تفاهم...

سوء تفاهم هو بداية تلك الجريمة التي حصلت في السجن ... " (ص.127-128).

يتشكل هذا الملفوظ من مقاطع نصية لم نوردها كاملة، وتعمل من خلال مزج وضعيات تلفظية مختلفة، على إنتاج تفرعات سردية فجائية: فالمقطع الحواري يندرج ضمن تأطير خطابي

جديد، هو أقرب إلى تبادل خطابات مباشرة، منه إلى الحوار بشكله التقليدي؛ وبانبجاسه، فجأة، وسط صوت السارد، يحول السرد من حكاية أسرة شخصية "حاتم" إلى حكاية شخصيتي "إبراهيم" و"نورما". وإذا خول السارد لـ"حنا" و"سارة" إمكانية التعبير عن موقفيهما تجاه الحب، فلكي يسل من حوارهما المتعثر رابطا نصيا (سوء تفاهم)، ليبني عليه سياقا تلفظيا جديدا، ذلك أن هذا الرابط النصي لا يؤدي دور الايصال السياقي داخل الحكاية الواحدة، بل يفرع السرد إلى تكوينات حكائية أخرى، لا تربطها علاقة ظاهرة بحكاية الحب بين الشخصيتين. والحال أن إجراء خرق السياقات لا يسمح بالتفاصيل، إذ سينتقل السارد، بسرعة، إلى حكاية "حنا السلمان" داخل السجن، فيتمخض عن ذلك، اشتغال السرد على الاستعادة المتوازية للحكايات، حيث تحتشد شذرات حكائية تتعدد مرجعياتها داخل فضاء صفحة واحدة، دونما روابط سببية أو منطقية ظاهرة. ثم يبرز أن انسياق السارد وراء أصوات الشخصيات، يقع سببا في هذا التقطعات الحكائية (Discontinuites)، مما يجعل إنتاج السرد لا يخضع لصوت السارد فحسب، إنما تحكمه، أيضا، تلوينات الأصوات الأخرى، ويخضع لإرغاماتها التي تكرس في السرد نزوعه نحو التشعب الحكائي.

3 ـ"قالت سارة لإبراهيم إنهم يحبون الخادمات.

"أنتم عائلة نصار، العمى، أبوك وجدك ويمكن جد جدك. روح تزوج وخلصني من ها المناظر".

إبراهيم لم يكن يحب الخادمات كما تعتقد عمته، كان يحب ماري بجاني لكنه لم يتزوجها..." (ص.22).

- "لم يكن يحب الخادمات كما تدعي عمته.

أحب نورما لا لأنها خادمة، بل لأنه يراها تتلألأ. كانت نورما تخرج من الحمام شبه عارية، ونقاط الماء تلتمع على كتفيها السمراوين ... " (ص.26)

- "لم يكن إبراهيم يحب الخادمات كما اتهمته عمته. لكن نورما كانت شيئا آخر. أمها كانت. لايستطيع إبراهيم أن ينسى "وجه خالتي نبيهة"، وجه أبيض مستدير، وعينان كبيرتان سوداوان (...). وقد عاشت في بيت صغير مع بناتها الأربع وأمها العمياء التي تعرف جميع الحكايات" (ص.32).

تحيل هذه المقاطع النصية على بنيات سردية صغرى تتفاوت أحجام انتشارها، ضمن المواقع التي تحتلها في النص السردي؛ وهي في تجاورها وتراكبها، تستثير، وفق توالد سردي تهادلي،

تكوينات حكائية مختلفة: فصوت شخصية 'العمة'، الذي يورده السارد في صيغة شفهية مباشرة بعد تقديمه في خطاب مباشر، يغدو النقطة التي ينبع منها السرد؛ وهو ما يترتب عنه تحوير وتوجيه كلام 'العمة' في اتجاهات متعددة، فيستحيل الخطاب المباشر 'إنكم تحبون الخادمات' متوالية سردية ستمكن السارد، نظرا لاقتضابها وكثافتها الدلالية، من جمع شذرات حكائية تتفاوت مرجعياتها. والحال أن سمة المجادلة التي تطبع، في كثير من الأحيان، علاقة السارد بأصوات الشخصيات، ستساهم في هذا التفريع السردي والتشظي الحكائيين، حيث إن تكرار المتوالية السردية ليس نزوعا إلى تأكيد صورة 'نورما' العشيقة فقط، إنما يستحيل عنصرا بنائيا بتحققه حافزا سرديا.

في البدء، يشكل تكرار المتوالية السردية عبر هدم كلام 'العمة'، مناسبة لاستعادة جزء من حكاية شخصية 'إبراهيم' العاطفية، خارج علاقته بـ'نورما'. غير أن إدراج السارد علاقة 'إبراهيم' العابرة بـ'ماري بجاني'، إن كان يظهر في البداية تبريرا لمعارضته موقف 'العمة'، فهو في جوهره يكشف عن استحالة هذا الحب وصعوبة ممارسته عبر الزواج؛ وينم من جهة أخرى، عن وهمية تنكر 'إبرهيم' لحبه 'نورما'، كما يتضح من هذا الملفوظ: 'ابراهيم سيقول إنه لا يحب نورما وهو يكذب' (ص.24). وحينئذ، سيعاد طرح نفي السارد لكلام 'العمة'، مادام قد توصل بدوره إلى صحة انطباعها. وفي هذه الحالة، سيطرح التساؤل عن التعارض بين الرؤيتين، وقد يكون تفطن السارد إلى هذا التساؤل سببا في عودته في المقطعين: الثاني والثالث إلى الموضوع ذاته. لنجد أن نقطة التصادم تكمن في طبيعة علاقة 'إبراهيم' بـ'نورما'، وفي حوافز حبه لها ذاته. ومن ثم، سينزع السرد إلى وضع علاقة الحب، خارج الهرم الإجتماعي (الطبقي). لكن انزلاقاته تزيحه كل مرة، ضمن استطرادات حكائية، عن السير على خط حكائي واحد، حيث لم يكن توضيحه في المقطع الثاني سوى جسر إلى حكاية عائلة 'نصار'، كما سيعبر به في المقطع الثالث إلى حكاية عائلة شخصية 'نورما عبد المسيح' وفق توالد سردي تجادلي أيضا.

تكشف، إذن، إجراءات التكرار عن مقصديات سردية مختلفة، فإضافة إلى دورها في حشد محكيات صغرى عبر مصادمة الرؤى السردية، تبرز الحركة المتعثرة للسرد، فتخلق اختلالات سردية واسعة تشوش على القراءة الأفقية.

في مستوى آخر، يمكن مقاربة التشظي الحكائي بالانتقال إلى البنية السردية الكبرى، حيث سنسوق نموذجا نصيا لا يتقصد إبراز هذا الإجراء السردي فقط، بل ليكشف، أيضا، عن خصوصية ومنطق التراكم الحكائي، أثناء سير العملية السردية في مسالك مليئة بالنتوءات؛ ويتعلق الأمر

بنموذج حكاية الجريمة في فضاء السجن التي يمكن التقاط خيوطها داخل خمس أجزاء سردية، إذ في كل لحظة، تنبجس إحدى مكوناتها وفق إجراء تلفظي خاص:

"حتى منديلها [نورما] الأزرق تركته، ومشت في الشارع إلى حيث لا يعلم أحد، وخرجت من مسرح الحكاية.

غير أن الحكاية جرت في السجن.

الجريمة التي لم يرتكبها حنا السلمان، أو هكذا ادعى، جرى ارتكابها في السجن والحكاية أبطالها أربعة، ثلاثة رجال وامرأة" (ص.67).

يحتل مكون المكان في هذا الملفوظ موقعا بؤريا يستشرف حدود التوازي مع الحكاية ذاتها، حيث يغدو خشبة مسرحية، حين تغادره الشخصية تسقط من الحكاية، وحين تعود إليه تبدأ حكاية جديدة. ولعل سبب ذلك يعود إلى الوعي السردي المتحكم في توليد الحكايات، إذ لا تمثل الشخصية حكاية بذاتها فقط، بل يحدث أن تحضر حكايتين منفصلتين، رغم أن الواقع المرجعي يقدمهما ميتا-محكيين داخل حكاية كبرى، تشكلها التجربة المعيشية للشخصية. إنما يعيد السارد تشكيل هذا المرجع الحكائي، على نحو يتيح له تحريك لعبته السردية صوب خدمة رؤيته الإبداعية والدلالية. والحال أنه رغم تعدد "أبطال" حكاية الجريمة، فتجاور المقطعين داخل هذا الملفوظ، ينم عن بؤرية شخصية "نورما" داخلها، على اعتبار أن إخراجها من حكاية، ثم إعادة إدراجها داخل حكاية أخرى، يمنحها دورا "تمثيليا" متميزا. بيد أن هذا الدور لا يمكنه تهميش أدوار الشخصيات الأخرى، وعلى الخصوص، دور شخصية "حنا السلمان" الذي ترتبط الجريمة باسمه. ويبرز أن الشق الثاني من الملفوظ يؤسس لخطاب مقدماتي لحكاية الجريمة التي ينشغل السارد بتفاصيلها، ويبرز تأكيده على عناصرها الأساسية (الموضوع، الفضاء، الشخصيات)، بصفتها شرطا لإنضاج البعد الأجناسي لأفعالها السردية، عن قوة حضورها في نشاطه التلفظي. ومن ثم، يمكن تفسير انفتاحاته وتعرجاته على مواقع حكائية مختلفة، بكونها محاولة لحبك خيط الحكاية من الخلف، ذلك أنه لا يعرض مباشرة لحدث الجريمة، إنما ينتقل في المقطع الموالي، إلى استعادة ظروف نقل "حنا السلمان"، وأحمد العتر"، و"منير سلوان" إلى زنزانة جديدة، مع ما يوازي هذه الاستعادة من استطرادات وميتا-خطابات تعليقية تخرق باستمرار سياق التلفظ، وتؤجل الخوض في تفصيل الخطاب المقدماتي، بل لا يكاد السارد يعود في إحدى المواقع إلى عين الموضوع، حتى يفتح سياقا تلفظيا جديدا:

"في الغرفة حصلت الجريمة. وقبل أن نروي الجريمة، علينا ألا ننسى الحالة التي كان يعيشها حنا السلمان المالح" (ص.70).

كان ممكنا ألا يعلن السارد عن هذا الانتقال الحكائي، فينزاح مباشرة كدأبه، إلى استعادة الوضعية المادية لشخصية "حنا السلمان"، دون إخبار أو تنبيه؛ لكن استشعاره ترقب المتلقي لتفاصيل الحدث، يرغمه على تقديم تبرير لهذا الاعتقال، بصيغة تظهره ضروريا. لذلك، يغدو تدخله المباشر في السرد إعادة تحديد للإواليات السردية، وإشارة ضمنية إلى إجرائية التعرج والتفرع السرديين في معالجة موضوع التبئير، بطرق غير مباشرة. وحينئذ، لا يشكل حدث الجريمة داخل السجن سوى نتيجة لأفعال سردية سابقة، ويقتضي تخطيبه العودة من جديد، إلى جذوره الأولى، وبسط وقائع محاكمة "حنا السلمان"، ونقله إلى الغرفة التي ستكون فضاء الجريمة. والحال أن هذا التقطع السردي لا تفرزه، فقط، التنقلات الحكائية، إنما ينجم أيضا عن التقطيع الأفقي للنص السردي، ذلك أن الجزء الموالي لا يبلور الحكاية من النقطة التي انقطع فيها السرد، بل يعود إلى حكاية الجريمة من زاوية جديدة:

"الحكاية هي نورما.

وحكاية نورما في السجن لا تشبه حكايتها خارجه. في الخارج كانت نورما جزءا من ذلك العالم الغامض الذي يتشكل خلف عيني جدتها المغمضتين من زمن لا بداية له"(ص.75).

يرتبط هذا الملفوظ بملفوظ الخطاب المقدماتي، عند كشفه عن اسم "نورما" كشخصية بطلة في حكاية الجريمة، إنما لا تتضح وظيفته السردية داخل هذا الجزء الحكائي، إلا عند قراءته على ضوء الملفوظ الأخير الذي يؤشر إلى الانتقال الحكائي: فكما يعود السارد في هذا الملفوظ، لحظة تأهبه، إلى بسط أولا حالة "حنا السلمان"، يعود هنا، بعد أن اعتقدنا أنه سيستأنف الحديث عن هذا الحدث، إلى بسط حالة "نورما عبد المسيح". لذلك، يمكن أن نقرأ افتراضا، بين سطور الملفوظ، إعلانا على صيغة الإعلان الانتقالي السابق: علينا قبل أن نروي حكاية "نورما" داخل السجن، ألا ننسى حكايتها خارج السجن؛ وهو ما يرسخ منطق المعالجة السردية للموضوع الرئيسي على منهج الإرجاء السردي ودفع السرد إلى التأثيث التدريجي للحكاية، بما يجعله يلج مضايق حكائية، ستعرج به على حكاية عائلة "نورما"، مع إدماج لجزء من حكاية شخصية "إبراهيم" في علاقته مع هذه العائلة.

لن تجد حكاية الجريمة سبيلها إلى التخطيب، إلا حين تنضج الشروط السردية المحيطة بها. ويبدو أن السارد يهتم بمراكمة حكائية تتيح له إمكانية تشييد ميثاق للتلقي الدينامي، بحيث لا يغدو السرد إنتاجا إخباريا يراكم الأحداث في اتجاه نهاية الحكاية، بل يستحيل بحثا مستمرا عن سياقات

تلفظية تفتح النص السردي، ضمن صيغة التقديم والتأخير، لحكيات جديدة؛ مما يخلق توترا في القراءة، كسمة أساسية لتجديد عملية إشراك المتلقي في إعادة بناء النص السردي.

بناء على ذلك، حين سيعود السارد إلى حكاية الجريمة في الجزء الموالي، سيذكر بالسياق العام الذي يحتضنها، كما لو أنه سيستعيدها لأول مرة، أو يتوجس ضياع المتلقي وسط التفرعات الحكائية. ويمكن أن تبرز خصوصياته من خلال هذه المستويات التحليلية التالية:

"بدي أعمل جريمة، إركع، بدي متل جريمة".

وصار حنا يمثل.

عندما يلتقي سامي الخوري سوف يقول له الريس، إن التمثيل ممنوع هنا. "نحن لا نمثل يا ابني، نحن نشتغل". وسوف يبتسم حنا، وتظهر أسنانه الأمامية المحطمة، ويقول للريس سامي إنه لا يحب التمثيل، لكن كان مضطرا لأنهم أجبروه على تمثيل الجريمة. أخذوه إلى السوق العمومي، ووضعوه في غرفة، جلبوا قطعة خشبية تشبه امراة، وطلبوا منه أن ينام معها.

"ونمت؟" سأل سامي.

"طبعا نمت"، جاوب حنا" (ص.95).

تكمن أهمية الأصوات الثلاثة المتجاورة، داخل هذا الملفوظ، في مراكبتها ثلاثة أزمنة؛ وهي زمن التمثيلية الداخلية (داخل السجن)، وزمن التمثيلية الخارجية (خارج السجن)، وزمن حكي "حنا السلمان" التمثيلية لـ"سامي الخوري". بيد أن المزج، هنا، بين السياقات التلفظية ينتج عنه التباس سياقي بين شخصيتي "حنا السلمان" و"سامي الخوري": فالتمثيلية التي يحذر "سامي الخوري" "حنا السلمان" من خطر إعادة تمثيلها، هي التمثيلية الداخلية التي يعتقد أنها السبب في مقتل "أحمد العتر". بينما "حنا السلمان" يخرج عن هذا القصد فيندرج في سياق آخر يرتبط بالتمثيلية الخارجية التي أجبره المحققون على أدائها لتصوير مراحل الجريمة. ويبدو أن "سامي الخوري"، بسؤاله "ونمت"، قد اندرج في سياق "حنا السلمان" الانزياحي، فتخلى عن سياقه المقصود. ويمكن القول، أيضا، إن السارد ينزلق بدوره، إلى هذا السياق الخارجي، لكنه سيعود بسرعة إلى سياق التمثيلية الداخلية، حينما سيعود "حنا السلمان" إليه، كما لو أنه يتحرك بإيعاز من انزياحات وارتدادات صوت "حنا السلمان":

"قال للريس سامي إنه لم يخطط لهذه الجريمة الجديدة. الريس سامي لم يصدقه. وعامله منذ البداية بوصفه مجرما محتملا" (ص.96).

يبدو أن تحرك السارد بهذا الشكل، يخدم تقنية معقدة ستتيح له إمكانية مزج، ضمن تركيب سردي متنوع، تمثيليتين تتمايزان في فضاءاتهما وممثليهما ومتلقيهما الداخليين، ذلك أنه سيعالج، في آن واحد، التمثيلية الداخلية والتمثيلية الخارجية، كما يفترض أن يحكيهما "حنا السلمان" لـ"سامي الخوري"؛ وهنا يمكن أن نتوقف عند هذه العملية الإدماجية عبر مراحل:

1- "صرخ حنا بمنير أن يركع، ورأى الظل الأخضر ينتشر على الحائط، تراجع حنا إلى الخلف، جلس منير على الأرض متهالكا، أحمد يجلس على طرف السرير، حنا يدور حول نفسه" (ص.96).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يحاكي الخطاب المسرحي المقدماتي في بعده الأجناسي، يستحيل وفقه السارد، بدءا من تحديد التموقعات الأولى للممثلين، منسقا خارجيا لأطوار التمثيلية. وتغدو الغرفة خشبة مسرحية، تدور عليها تمثيلية أمام مشاهدين وهميين. والحال أن أدوار الممثلين تتوزع داخل المشهد الأول، بطريقة يتسلط فيها الضوء على "حنا السلمان" وحده، وينسحب الممثلين الآخرين إلى الهامش كي يتحولا مؤقتا إلى مشاهدين داخليين لدور "حنا السلمان" التمثيلي. ويشكل هذا الدور، بغض النظر عن مقصديته التي يحددها سامي الخوري في دفع "أحمد" و"منير" إلى الجريمة، تقليدا تلقائيا لدور تمثيلي إرغامي خارجي، فتتأسس سلسلة من المحاكاة تنتج نسخا لجذر حقيقي، وهو جريمة القتل الأولى التي سيتهم "حنا السلمان" بارتكابها.

2- يمثل "حنا السلمان"، ويقول: "تفرجوا، هلق قال، أنا حنا السلمان المالح البارودي الكلب ابن الكلب. قللي يابن الكلب. كنت منفوخ متل البالون صرت أدبدب على الأرض ومتل (حنا يدبدب ثم يسقط على بطنه) وصرت متل. عطيوني منشار وخشب معاكس. قللي عبوط الخشب عبطها، قللي نام معها، صرت نام مع شقفة الخشب(...)

- شو عم تعمل ولا عكروت.

- عم برتاح.

طلبت منه سيكارة.

- سيكارة، لشو سيكارة.

بعد ها العملية، لازم ندخن.

- كنت تدخن قبل ما تقتلهم؟

ـ طبعا يا سيدنا، كنت أنام على ضهري، أرفع أجرعلى أجر ودخن، وهي تغني.

ـ مين.

ـ أنطوانيت.

قلت أنطوانيت لأنه أول إسم طلع على راسي، ولأنه على اسم عمتي الله يرحمها وبصقت على الأرض.

ـ وبعدين؟

وبعدين يا سيدنا، بقللها تاجي بتجي، بتوطي راسها، وبتصير عيونها تدمع (...).

أخذت المنشار وبلشت أنشر الخشب، وصار الشقف تطير كومتها وحطيتها بكيس الجنفيص وحملتها علىضهرين وصرت أمشي".

حنا يمشي وسط ذهول أحمد العتر ومنير سلوان، ويبدو كأنه يحمل كيسا فوق ظهره، ويئن من الإرهاق والوجع" (ص.97 -99).

آثرنا عرض هذا الملفوظ على طوله، لنتمكن من متابعة التمفصلات السياقية التي تحكم إنتاج التمثيلية. ويبدو أن الفعل التلفظي لشخصية "حنا السلمان" يهيمن على الأفعال التلفظية الأخرى، لأنه أصبح، ضمن هذه الوضعية، ذاتا تعيد إنتاج سياق تلفظي خارجي يرتبط بمراحل التحقيق في جريمة القتل؛ فتمخض عن ذلك تشابك وتراكب سياقين، يصبح وفقهما، خطاب "حنا السلمان" الشفهي، الذي يستعيد أطوار التمثيلية الخارجية، خطابا مواكبا وموضحا للخطاب الذي ينجزه من خلال جسده. ويتوقف التمثيل من حين لآخر، ليتم إدراج الحوار مع المحقق أو بعض التوضيحات اللازمة التي تعيد موضعة المتلقين الداخليين داخل الوضعية الجديدة. لذلك، يؤدي هذا الخطاب وظيفتين متلازمتين: تتحدد الأولى بعلاقته مع الخطاب الجسدي، حيث يبرز تمفصلاته وتحولاته، ويدعمه خطاب السارد الذي ينقل ما يسكت عنه؛ بينما الوظيفة الثانية تبوؤه دورا أساسيا، لكونها تكشف، بطريقة غير مباشرة، عن وقائع التمثيلية الخارجية.

من جهة أخرى، يتوزع التمثيلية الداخلية جزءان يرتبطان بالنشاط التلفظي للممثلين أثناء لعب أدوارهم:

"الفرق أني كنت أعرف"، قال حنا لنورما. قال لها إنه كان يعرف بأنه يمثل. بينما لبس منير وأحمد الدور، فحصلت الجريمة.

أنهى حنا تمثيليته، انبطح على الأرض ونام، وبدأ بين الرجلين ذلك النقاش الذي أدى بهما إلى الموت" (ص.96).

يكشف الصوتان داخل الملفوظ، عن العلاقة الممكنة بين الممثلين الثلاثة. في البدء، لايفصح صوت "حنا السلمان" عن السياق التلفظي (ماذا يعرف)، فحين تحول عبر صوت السارد إلى خطاب غير مباشر، يكشف عما صمت عنه؛ إنما يبقى هذا التحويل الصوتي تفسيرا لرؤية كل ممثل لتمثيلية "حنا السلمان": فـ"حنا السلمان" لا يعتبر دوره سوى تشخيص إيهامي لواقع "زائف"، بينما تراه الشخصيتان تجسيدا لدور حقيقي. أما الصوت الثاني في الملفوظ، فهو ينسق بين مشاهد التمثيلية، ويسجل، داخل الوضعية التلفظية، لحظة انتقال الدور التمثيلي إلى الممثلين الآخرين، ليظهر أن التعاقد الضمني الذي يربط بين الممثلين في الجزء الأول، قد أخل به "حنا السلمان" في الجزء الثاني، حيث إنه لم يتابع دور الممثلين، كما تابعا دوره طيلة تشخيصه له: فباستثناء عودته مرة واحدة، إلى وسط الغرفة، وكأنه سيعود إلى التمثيل"، خارقا نقاش الممثلين، لم يشارك كمتلق داخلي في استكمال التمثيلية. ولعل هذا الخلل التواصلي قد انعكس على طبيعة وطريقة توليد الجزء الثاني من التمثيلية: فلئن كان الجزء الأول الذي توفرت له شروط التلفظ والتلقي معا، قد تولد ضمن بنية سردية موحدة، فالجزء الثاني يحفه اللبس والتفتيت السرديين، ويسود الجدل الرؤيوي مرجعية تشكيله.

"حنا يجلس في طرف الغرفة ويغمض عينيه.

أحمد: أنا خايف.

منير: من شو.

أحمد: من حنا، ياعمي هيدا مجرم حقيقي، بكرا يقتلنا.

(...).

أحمد: ونورما؟

منير: هو وعدني فيها.

أحمد: شفتها.

منير: لا.

منير يقف، يقلد بفمه صوت كعب حذاء نورما. يصل إليها ويضمها (ص.991-100).

عمدنا إلى بسط هذين المقطعين من النقاش الطويل، لكونهما يحيلان على تمفصلين داخل الوضعية التلفظية الجديدة: في التمفصل الأول، يبدو أن الممثلين "أحمد" و"منير" قد اندرجا في السياق الذي

أنتجه خطاب "حنا السلمان" المزدوج في الجزء الأول، فيدشنان جزءهما التمثيلي باستثمار وضعيتيهما كمتلقيين داخليين؛ مما يؤدي إلى إعادة "حنا السلمان" إلى التمثيل مؤقتا، ليشركهما نشاطهما التلفظي. لكن انسحابه النهائي بسرعة، سينقل هذا النشاط إلى موضوع جديد يحتضنه التمفصل الثاني في الملفوظ الحواري؛ ويتعلق الأمر بشخصية "نورما"، كإحدى شخصيات الجريمة، إذ يمكن القول إن إقحام اسمها في النقاش يمثل مناسبة للكشف عن نوعية وظيفتها ضمن حكاية الجريمة. وتبدو وساطة "حنا السلمان" واضحة في نقل شخصية "نورما" إلى فضاء السجن، عبر الحكايات التي يرويها عنها، حيث يقوم بترسيخ صورتها في مخيال "أحمد" و"منير": فما أن انتهى دور "حنا" على مستوى إنتاج الخطاب التمثيلي أو متابعته، حتى فرضت هذه الصورة حضورها الفعلي داخل الوضعية السردية، سواء بوقوعها محورا للنقاش أو تجسيدا وهميا تستحضره الحركات الإيمائية للممثل. والحال أن هذا النقاش سينتهي بقراءة كل ممثل للرسالة التي كتبها لـ"نورما"، ليقدم فيها نفسه العاشق المحتمل، بعد إعدام "حنا". لكن الجزء الثاني سينتهي دون أن يتضمن حدث القتل الذي يفترض أن يلي النقاش بين الممثلين، كما يثبت ذلك السارد و"حنا السلنان" معا، فيحدث التباس زمني يصعب ضمنه تحديد، هل جرى حدث القتل في نهاية التمثيلية أم أنه يفصل بينهما مسافة زمنية. والواقع أن كلا الاحتمالين يدعمه مبرر نصي، فالاحتمال الأول يستند إلى سياق الملفوظ الذي يثبت أن الموت تمخض عن النقاش بين الممثلين، كما رأينا قبل قليل. أما الاحتمال الثاني فيتبلور من هذا الملفوظ:

"هذا المشهد لن يتكرر، فحنا لن يعود إلى تمثيل الجريمة، وإقامته في الحبس، في الغرفة الصغيرة مع العتر وسلوان سوف تستمر ثلاثين يوما. أخذ منهما الرسالتين ومزقهما وهو يضحك. ولم يقل لنورما شيئا عن صديقيه" (ص.101).

يتأسس هذا الملفوظ، على ضوء الوضعية السردية السابقة التي تتأطر داخلهما التمثيلية الداخلية، إنه يحمل سمات توضيحية تتعارض كما يبدو، مع إحالات النصوص السردية التي يستند إليها الاحتمال الأول، فإضافة إلى كونه يظهر أن "حنا السلمان" لم يمثل إلا مرة واحدة، فإنه يتعارض مع السياق الذي يبلور وقوع حدث القتل داخل التمثيلية الداخلية الأولى، بدليل أن القاتل والمقتول بقيا شهرا كاملا مع "حنا السلمان" داخل الزنزانة، مما يعني أن النقاش بين الشخصيتين لم ينقطع بتمزيق "حنا السلمان" الرسالتين، بل يفترض أنه استمر طويلا، فانتهى بقتل "منير" "أحمد العتر". ومن ثم، لابد للسارد أو "حنا السلمان" أن يطويا المسافة الزمنية ليربطا دور القتل بدور التمثيل الإيهامي لـ"حنا السلمان" الذي لم يحدث سوى مرة واحدة. أما الإبقاء على المسافة الزمنية التي يضمنها السياق التلفظي العام، فيجعل

نهاية التمثيلية غامضة؛ وهو الغموض الذي سيشط بموضوع القتل إلى مواقع رؤيوية متعددة، مما يدفع إلى تتبع أجزاء حكاية الجريمة، وتحديدا حدث القتل في الجزء الحكائي الموالي:

"ماسر تلك الجريمة التي حدثت في حبس الرمل عام 1948؟

لماذا قتل منير سلوان صديقه أحمد العتر؟

هل كان انطباع الريس عن الجريمة التي دبرها حنا السلمان صحيحا؟ أم الصحيح هو كلام حنا أمام المحقق؟" (ص.137).

لن يتوالد السرد للإجابة عن هذا التساؤل، بل ليكشف تضارب وجهات النظر حول موضوع القتل، ويرسخ سرية هذا الحدث. ومن ثم، يتضح أن عدم احتضان التمثيلية الداخلية لحدث القتل إجراء لدفع المتلقي في عملية قراءة متوترة بحثا عن نهاية غامضة، لا يتجه السرد نحو بسط تفاصيلها، إنما يبدو أن السارد ذاته غير متيقن منها: "أين الحكاية؟ وأين الحقيقة؟" (ص.151).

الحاصل أن متابعة مسار تشظي حكاية الجريمة، تمثل شكلا للانجدال السردي الذي تحكم لعبة السرد في خلق سياقات تلفظية متعددة، إنه لا ينحبس في مجال واحد، ولا يرتهن إلى أسلوب البناء المتماسك والتدرج في الحكاية الواحدة، بل يؤسس التفتيت والتداخل صلبي استراتيجيته السردية.

2- اشتغال اللغة: الخصوصيات السردية:

لا شك أن اللغة تشكل إحدى بؤر التجديد والخرق في الكتابة السردية الحديثة، على اعتبار أنها لم تعد وسيلة للتشخيص فحسب، إنما غدت استراتيجية سردية تنحو إلى مواءمة شكلها مع طرائق الكتابة والموضوعات المطروحة.

يظهر أن اللغة في النص السردي تصدر عن سجلات لغوية متنوعة تحول السرد إلى ساحة لأصوات مختلفة وتلوينات تعبيرية، ويظهر أن مبدأ البحث عن "الأسرار" أو "الألغاز" يخضع هذه السجلات لمساراته المتشعبة ويطبعها بإرغاماته.

منذ البدء، تأخذ اللغة السردية شكل التوثيق التاريخي: "في ذلك اليوم، وكان السادس من كانون الثاني 1976، توفيت السيدة سارة نصار عن عمر يناهز الثمانين عاما" (ص.7).

وهو اتجاه لغوي سيطبع نمو اللغة الفصيحة في أغلب المواقع السردية، إذ نادرا ما تحلق اللغة خارج التشخيص الموضوعي والإيقاع التقريري: فحتى لغة الحلم لا تخضع لتهويمات فضاءاته،

حيث لا نلمح نتوءات لغوية، حال انتقال السرد من الواقع إلى الحلم: "حلم حنا، في تلك الليلة، وكأنه لسان جلدي لحذاء بني مهترئ. كان اللسان يتدلى من فمه وكأنه لسان كلب" (ص.13).

وتتعضد هذه الخاصية الموضوعية، عند ولوج سجلات أخرى، ينسجم تشخيصها اللغوي مع اللغة السردية التي تحتضنها، كالسجل اللغوي الصحفي: "سحب حنا جريدة من جيب بنطلونه وبدأ يقرأ. "هذا المجرم المدعو حنا السلمان، يجب أن يعلق بحبل المشنقة، يجب أن يراه كل الشعب ميتاً" (ص.91). وكالسجل اللغوي القضائي الذي تستثمر صرامته وإجرائيته:

"وأصدرت المحكمة الأحكام التالية:

سامي بن سليم، السجن خمس سنوات.

حافظ الشعار، خمس سنوات" (ص.119).

إن السارد يحاول أن يمحو التميزات الشكلية بين هذه السجلات اللغوية، بمعنى أنه، بشكل عام، يخضع لغته لمقاييس الضبط التاريخي، والصحفي، والقانوني؛ فلا تتخفف صرامة اللغة إلا حين يدرج مقاطع من نصوص خارجية داخل نصه السردي: كالنص الشعري والنص الأسطوري. بيد أن هذا الانسجام الظاهري لا يلغي التعدد اللغوي بالمعنى "الباختيني"، إذ إن اللغة تصادم وتجاور أصوات عديدة تبرز تعدد الوعي.

في مستوى آخر، تظل اللغة الشفهية أهم سجل لغوي يحقق التنوع في سلم الأصوات، لا لكونه يبلور وعيا خاصا فحسب، بل بحضوره أقوى سجل ينازع اللغة الفصيحة في تشخيص العوالم السردية: فبناء على الملاحظات النظرية التي أثبتناها سابقا، عند تناول اللغة الشفهية في محكي ترابها زعفران (الفصل الثاني)، يمكن القول إن المعجم الشفهي يكتسب، هنا أيضا، وضعا جديدا يساهم المعجمان في تأسيس متخيله وأدبيته؛ على اعتبار أن الكتابة السردية لا تبتعد عن اللغة الشفهية، إنما يبدو أنها منجذبة إليها. وتتحقق هذه العملية في شكلين: الشكل البارز، حيث تحضر اللغة الشفهية بكل حمولاتها، بنية سردية مكونة، والشكل الخفي الذي يتحقق،خاصة، في الجانب التركيبي للغة الفصيحة.

تكاد كل خطابات وحوارات الشخصيات أن تكون شفهية. إذ يندر أن تتدخل باللغة الفصيحة، لتمرر صوتها وتعبرعن موقفها. ولمقاربة أشكالها، يمكن أن نتوقف عند بعض المقاطع النصية:

1 ـ أخذ يعقوب الرسالة من يد الحاج أبو شفيق، وقرأها بعنيه، ثم قال لسارة "فكي الأغراض، فرط السفر". ونظر إلى الناس المتجمعين حوله كأنه لم يرهم حين دخل لبيت.

"العوض بسلامتكم هيدا ابني عمي يعقوب اسمه على اسمي انقتل بكلومبيا التعازي بعدين" (ص.20).

يبرز التناوب بين اللغة الفصيحة واللغة الشفهية واضحا، حيث إنه لحظة إدراج الخطابين المباشرين لشخصية "يعقوب نصار"، تتحول اللغة الفصيحة إلى سلم تعبيري آخر، ينفرد بإيقاعه ونبرته ولكنته الخاصة. وإذا كان ممكنا لمتلق خاص أن يعي، بمعرفته القبلية، أن اللغة الشفهية هي اللغة المحلية في لبنان، فإن غير العارف بهذه المحلية، يمكنه أيضا، نظرا لاختلالات معجمية وتركيبية، أن يتنبهة إلى كونها ليست فصيحة. ومادام النص السردي نصا أدبيا، فإدراج هذه التكوينات الشفهية عن وعي وقصد، يمنحها وظيفة جمالية ودلالية؛ وتكمن، أساسا، في خلق توترات في عملية التلقي تمايز من متلق لآخر، حسب مستويات اطلاعه على هذه اللغة الشفهية المحلية.

والواقع أن هذه اللغة ذاتها، تقترب أو تبتعد من المعجم الفصيح حسب مرجعيتها الصوتية: فإن كانت تقترب في بعض المواقع من المعجم الفصيح، كما في الملفوظ أعلاه، فهي في مواقع أخرى، توغل في محليتها، كما تبرز هذا المقطع: "قال فيكتور للجلاد، أنا بدي احكي، إلي حق إحكي وانتو هونيك وقفوا الزلاغيط والغناني، لاحقين، بعد شوي عملوا يللي بدكم ياه. وأنا مرح عود أسمع..." (ص.171).

من جهة أخرى، تقوم اللغة الشفهية بتكسير البنية السردية، عند إحداثها بنى سردية تفرز فجوات وانعراجات داخل وضعية التلفظ القصيح، مما يجعلها تساهم في تشظية النص السردي. بيد أنها، مع ذلك، تمنح للشخصيات فرصة التعبير عن انشغالاتها ورغباتها بصوتها المتاخم لوجدانها، فتنقل المواقف بشحنتها الوجدانية الأصلية، ثم تبدو كما لو أنها تفرض على السارد مقوماتها وعمق تشخيصها الذي لا تستطيع اللغة الفصيحة، الإضطلاع به في المستويا ت التي يستهدفها التعبير الشفهي.

في الشكل الثاني، يظهرأن منازعة اللغة الشفهية بشدة، اللغة الفصيحة حول تشكيل البنية السردية، قد الانتها لكثير من مؤ ثراتها. وعلى الرغم من أننا لا نجد داخل الكتابة السردية باللغة الفصيحة، معجما شفهيا، ماعدا هذه البنى الخطابية الظاهرة، فتأثرها به يشتغل بشكل ضمني؛ ذلك أنها تتجرد من التكوينات البلاغية والاستعارية، فتستحيل لغة تقريرية وموضوعية، كما تتأثر

بالنفس الشفهي عند نزوع السارد إلى بعض الصيغ التي تسم الحكي الشفهي، كصيغة التكرار التي يلجأ إليها المتحدث الشفهي، حال إحساسه أن المتلقي المباشر قد يفقد خيط متابعة الحكي:

"وبالآخر يا أستاذ حاتم"، كانت لاتنادي زوجها باسمه المجرد، بل تضع قبله كلمة أستاذ للتدليل على احترامها الشديد له.

"وبالآخر ياأستاذ حاتم، أنت بتكون صرت بالتقاعد، متزوج أنطون والبنات، ونسكن أنا وإياك بالبيت يلل بدي أبنيه" (ص.77).

يحضر السارد الذي تدخل بصوت فصيح، كمتحدث شفهي يباشر كلامه، دون أن يقدم له؛ لكنه ينتبه إلى وجود فجوة تقتضي ملءا توضيحيا، لذلك، يستدرك حديثه بتأطيره أولا، ثم يعود إلى الجملة الأولى ليبدأ من جديد الحديث عن موضوعه. كان ممكنا ألا يعيد السارد، هنا، تكرار "بالآخر ياأستاذ حاتم"، لأن القارئ، غير السامع، يملك فرص إعادة القراءة حتى يضبط سياق التلفظ، لكن ذلك لا يتساوق مع نزوعه إلى جعل الشفهي ملون عضوي للكتابي، ولا يعني أنه، بمثل هذه التكرارات، "يحابي" المتلقي ويسهل له أمر القراءة، بل يعمل عبر هذا الإجراء، وإجراءات أخرى، كالانتقالات الفجائية، وخرق السياقات التلفظية، وعدم الاهتمام بالانسجام الظاهري؛ وهي سمات الحكي الشفهي التي تعمل على توتير عملية القراءة، ودفع المتلقي إلى السقوط في الحيرة والالتباس، كي يساهم في إعادة بناء النص السردي.

في مستوى آخر، يمكن القول إن الإيقاع الساخر للعملية السردية يحضر مكيفا هاما للغة، على اعتبار أن السخرية ترتبط بالتشخيص اللغوي للتجارب المعيشية. إنما يطرح مفهومها قضايا عديدة، مازالت تثير نقاشات المنظرين والدارسين حول تعريفاتها ومجالاتها وأشكال حضورها داخل النصوص الأدبية. ونكتفي، هنا، ببسط بعض الملاحظات التي ستنقل التحليل إلى الوقوف عند بعض سمات أشغال السخرية في النص الأدبي.

ترى بيدا اليمان(1979)[B.Alleman] [1] أنه يتوجب التمييز بين السخرية كمبدإ فلسفي وميتافزيقي، والسخرية كظاهرة وكأسلوب أدبي؛ فتحددتها، بطريقة شكلية خالصة، كصيغة للخطاب (Mode de dicours). لكنها لا تتصور هذه الصيغة مجرد تعارض بين القول الحرفي والقول المقصود، بل إنها تثبت أن السخرية بالمعنى الصارم للكلمة، لا يمكن أن تتحدد في كلمات

---

(1) B. Alleman(1979), «De l ironie en tant que principe litteraire», Poetique, 36, p.388.

خاصة[1]؛ لتضع بذلك، العلامات الساخرة داخل النص في محك السؤال، فتقول إن النص السخري النموذجي، سيكون ذلك النص الذي تفترض فيه السخرية في غياب تام لكل مؤشر إليها[2]. لكن يمكن الاعتراض على هذا التصور، بالتساؤل كيف يمكن أن نفهم أن نصا ما نص سخري دون الاسترشاد بالعلامات؟. ويبدو أن أليمان ذاتها قد استشعرت هذا الإشكال، فانبرت إلى بسط نماذج من رواية القرن: 18، لتخلص إلى التنبيه إلى الدور الأساسي للتأويل عند التعامل مع النصوص، مؤكدة "أن الظاهرة النوعية للسخرية تستجيب لنوع من البصيرة والفهم القبلي يلازمان دائما المتلقي، أي أنه نوع من الحاسة السادسة؛ وهو إحساس مشترك، لا يمكن لأي حجة عقلية أن تظهره"[3].

يمكن القول، إذن، إن السخرية كصيغة للخطاب، تراهن على السياق بمعناه الواسع؛ وهو ماحدا بأليمان إلى استبدال مفهوم التعارض السخري الشفاف "بين الرسالة الحرفية والرسالة الحقيقية" بمفهوم حقل التوتر (Champ de tension)، لأنه مفهوم واسع لا يلزم الدارس بتحليل شكلي خالص للتعارضات الواضحة.

من جهة أخرى، يثمن فليب هامون(1996) [P.Hammon] تصور أليمان، حين يدعو إلى تناول السخرية كتوتر يعتري النص، وليس فقط كـ"تتابع التجنيسات أو نكات متعارضة ومنعزلة"[4]. غير أنه يولي أهمية للمؤشرات، على اعتبار أن السخرية في الرواية الجديدة، تستند على التراكمات اللفظية الظاهرة[5]، ويرى أن اشتغال بيدا أليمان على الرواية التقليدية يجعلها تستبعد المؤشرات الظاهرة، لأن سخريتها لا تتواءم مع ظهور مؤشرات قد تعرقل سيرها إلى أهدافها. من ثم، يرى "أنه يصعب التمييز بين المؤشر والمعنى وشكل أثر [Effet] السخرية"[6]، فيعالج هذا الأثر كوضعية تلفظية تتشكل من ملفوظات[7]، وكشكل تواصلي هش يفترض من المتلقي أن يعلم بالنية

---

(1) نفسه، ص.389.

(2) نفسه، ص.389.

(3) نفسه، ص.395.

(4) Ph.Hammon(1996), L ironie litteraire, p.5.

(5) نفسه، ص.108.

(6) نفسه، ص.108.

(7) نفسه، ص.5.

الساخرة عند المؤلف أو المتكلم، ضمن عملية تلق لا بد أن تتشيد تأويلا ديناميا لتفرز المعنى المقصود[1].

وأخيرا، لابد أن نشير إلى عمومية مفهوم السخرية. إنه يقع في ما يسميه هامون "الشرك الإصطلاحي"[2]، ذلك أن المعجم يقترح كلمات عديدة يطلق عليها تجاوزا، رغم ما يمكن أن يوجد بينها من فروقات دلالية، إسم السخرية: كالدعابة، والهزل، والفكاهة، والمحاكاة الساخرة، والهجاء...

يبدو أن هذين التخريجين النظريين يرتبطان بالنصوص التي تشكل خلفيتهما؛ لكنهما يؤكدان معا على أهمية السياق العام في إثبات السمة الساخرة للنص الأدبي؛ وهو توجه يتيح لنا أن نعالج بعض مواقع السخرية، إنما، إذ نتصور السخرية نشاطا تلفظيا يؤثرعلى مسار تشكيل النص السردي، لا نعتبر هذا النص نصا سخريا خالصا، بل تتبنين فيه السخرية بوصفها بنية سردية مكونة. وهذه بعض نماذجها:

1- "شو هيدا"

"ماشي، هيدا ملح، جسمي ملح".

"بجبلك دوا".

"مافي دوا، قللي الحكيم هيدا من آثار وليمة الملح، وبدو سنة وبيروح. هيك بروح أنا وإياه" (ص.89).

يؤسس هذا الملفوظ لوضعية تلفظية تحتاج إلى مراجعة سياق حكاية شخصية "حنا السلمان"، لكشف نوعية سخريتها، ويبدو أن خطاب "حنا السلمان" حول جسده يتجه صوب إبراز وضعه الاعتباري الحالي، عبر خلق مفارقة لغوية في العبارة المركزية "وليمة الملح"، ذلك أن "الوليمة" و"الملح" يحيلان ضمن منظومة القيم السائدة على قيم وجدانية إيجابية، إلا أنها تحولت في عرف السجن إلى تعبيرات عن التعذيب والإمتهان، حيث أجبر "حنا السلمان" على بلع الملح "لينتزع منه اعتراف زائف. والحال أن الفعل التلفظي السخري لم يتعمد، مع ذلك، هذه المصادمة بين القيم، إنه يلتقط فحسب، جزءا من التجربة المعيشية بلغة هي لغة"الجلاد" ذاته؛ بمعنى أنه يكفي لـ"حنا السلمان" أن يستعيد وضعه الاعتباري، لينتج سخرية حول جسده؛ على اعتبار أن الجسد ذاته، خطاب سيميائي ساخر ة (مليء

---

(1) نفسه، ص.35.

(2) نفسه، ص.44.

بالقشور). لكن تظل طريقة تشكيل الوضعية التلفظية حاسمة لفرز السخرية، وذلك بإعادة ربط "حنا السلمان" الوليمة بالملح، لحظة إجابته عن استفسار محاورته "نورما".

2 ـ "نحن هربنا أنا كل حياتي ما بسمع أهلي إلا ويخبروني عن الهريبة. الحرب يعني نهرب ونعوي (...) هيك بيو لمن ختير ووصل حافة الموت صار يعوي وبعدين مات. يمكن لأنه بهديك الأيام وقت هربوا بالحراش من "عين كسرين" على "دير القمر" كانوا يخافوا بالليل من الذئاب والواوية. فكان جدي يحرسهم، وهو من وقت لوقت يصير يعوي متل الديب حتى يهرب الحيوانات المفترسة. هيك مات جدي، وهيك مات بيي. وقت شعب كامل بيهرب ويصير يعوي، منصير متل الحيوانات...

كانت نورما تسمع إلى خطاب إبراهيم عن الحيوانات، وتخاف من حنا" (ص.112).

يتذيل الملفوظ الشفهي المباشر داخل هذا المقطع، بتعليق فصيح يحدد طرفي التواصل الداخلي، فيكشف عن مرجعية الصوت الذي ينبجس، فجأة، داخل السرد، دون تقديم إسنادي. ويظهر أن شخصية "نورما" تتلقى، هنا، خطابا تقويميا ساخرا حول الوضع الاعتباري، في زمن الحرب، لعائلة "نصار" والمجتمع الروائي بشكل عام؛ وبذلك، يختلف عن ذاتية صوت "حنا السلمان" في الملفوظ السابق، رغم أن "إبراهيم" لا يعزل ذاته عن هذا الوضع. كما أن الأثر السخري لا ينبع، كما عند "حنا"، من مجاورة الكلمات وقلب دلالاتها. بل يستند إلى وضع شاذ لم يجد له "إبراهيم" تبريرا واضحا: فثمة قراءة ساخرة تستحيل تأويلا خاصا لعواء والده لحظة احتضاره. ولما كان العواء صوت الذئاب، فمخيال "إبراهيم" ينسج علاقة مفترضة بين سلوك أجداده وسلوك الذئاب، فتغدو، وفقها، لعبة إرهاب الحيوانات بصوت الذئاب، طقسا إرغاميا لإبعاد الموت المادي. ومن ثم، يتشيد مسار الأثر السخري على المماثلة بين الإنسان والحيوان، فيحيل على واقع مأساوي يؤسس لشكل الدعابة السوداء، كممارسة تلفظية لا تفترض تعارضا بين ظاهر القول وباطنه.

3 ـ "فلقد اختلطت المقابر خلال الحرب الأهلية بشكل مثير إذ كان أبناء الطوائف المتقاتلة، يجدون أنفسهم في مقابر مشتركة، رغما عن إرادتهم "القبر وحد الطوائف اللبنانية". كان الخوري يقول وهو يدفن أبناء الطوائف المختلفة في مقبرته" (ص.15).

تتجه اللغة في هذا الملفوظ إلى تشخيص العلاقة الملتبسة بالموت، فتفجر تناقضات المجتمع الروائي باستهدافها مفارقات موقف اجتماعي وديني. وينبثق أثر السخرية من صوت الكاهن الذي يشيد خطابا تقييميا حول منطق قلب الأشياء، حيث تتنضد صيغته اللغوية على نحو يجاور بين

المتناقضات: فالطوائف تعني طقوسا دينية مختلفة في الحياة والموت، واستعمال عبارة القبر وليس عبارة القبور، يستهدف دفع حدة هذا الاختلاف إلى المفارقة التي يرسخها فعل "وحد"؛ ذلك أن القبر، كفضاء للموت، يحقق ما عجز عنه لُبنان كفضاء واسع للحياة. ومن ثم، ترتبط السخرية بغرابة الواقع عندما تتعارض الفضاءات، وتتناقض عناصر العلاقة التقابلية في لغة الكاهن الخفية:

التمزق والتناحر لحظة الحياة # الوحدة والتساكن لحظة الموت.

4 ـ "كان الناس يذهبون للسلام على إيفا حين تعود، ويستمعون إلى حكاية الشركة التي تعمل فيها، ويناقشون شروط العمل، وهم يعلمون أن إيفا تكذب عليهم، وإيفا تعلم أنهم يكذبون عليها. والكذبة تستمر والناس تتحدث مع بعضها. كان إبراهيم يستمع إلى إيفا، ويتخيل الأمير الكهل الذي قلع نصف أسنانه، وهو يتلظى حين يحتضن الفتاة باللباس الأسود، يهبها المال، ويمسك بها، كما يمسك بقطع الأثاث التي يملكها ويفترشها كأنها شرشف يصلح غطاء لبدنه المترهل" (ص.50).

يتأسس أثر السخرية في هذا الملفوظ، عند تواطؤ الشخصيات على إخفاء الحقيقة: فكل شخصية تمارس تلفظا مزدوجا، لا بمعنى أن الكلام الظاهر يشف عن كلام باطن يعارضه ويرغب في تبليغه، بل لكونها تتبادل كلاما لا يتبلور نقيضا للكلام الآخر، إلا إذا كان هذا النقيض إلغاء للزيف؛ إذ إنه وحده الكذب المتبادل يوفر شروط نشوء التواصل واستمراره بين الشخصيات. ويبدو أن الأطراف المشاركة ستلتزم بها، مادامت ترغب في الحديث، ولو من أجل الحديث فقط؛ وتغدو، مقابل ذلك، ممارسة الكذب سخرية من الذات والآخر معا. على أن "إبراهيم" كطرف أساسي في هذا التواصل السخري، سيشرد، عوض الإفصاح بالحقيقة، لتتداعى إلى مخيلته صورة عمل "إيفا" الحقيقي، حيث يستمع إلى الكذب ويفكر في الواقع، فتتراكب هذه الصورة الزائفة مع صورة الأمير "الكاريكاتورية" التي تجرد "إيفا" من إنسانيتها وتحولها إلى بضاعة. وبذلك، تتحقق السخرية من خلال استلذاذ الناس الكذب، ونزوع اللغة في الأخير إلى تشخيص حكم "أكسيولوجي" على شخصية "الأمير".

يمكن أن نتابع بسط نماذج أخرى، يغص بها النص السردي، لنخلص إلى أن توظيف عنصر السخرية يندرج ضمن جهود الكتابة السردية في تنويع صيغها، وتلوين بنياتها اللغوية والدلالية. ويتجلى نزوعها التحديثي في استلزامها، باستمرار، فعلا تأويليا؛ لأنها لا تتشيد فقط، على التعارض التقليدي بين ظاهر الكلام وباطنها، إنما، أيضا، على التقاطها العفوي لمفارقات الواقع

المرجعي، على نحو موضوعي يجعلها غير مقصودة في ذاتها. لذلك، فهي تمنح للشخصيات فرصة تعميق الوعي بذاتها ومحيطها، فتساهم في تتعد الأصوات، وتنسب الأشياء. ومن ثم، تنخرط في حركة السارد كإحدى الوسائط الممكنة لكشف سر الشخصيات، عبر كشف مفارقات وعيها بواقعها؛ لتنضاف، بذلك، إلى طرق الكتابة قصد بناء نص سردي جديد يحاكي الواقع المرجعي بنزوعه إلى التماهي مع هيكليته المتشظية، وليس بإعادة استنساخه.

II- اشتغال الزمن الحكائي

1- تشكيل البنيات الزمنية الكبرى:

كشفت المقاربة ضمن المحور التحليلي السابق، عن سمات تشظي النص السردي إلى عدة أجزاء سردية، حيث توقفت عند تأرجح السرد بين بدايات سردية متعددة، كمداخل إلى صرح الحكاية-الإطار. والحال ان هذا التمظهر السردي يعكس استراتيجية زمنية، يمكن القول إنها إحدى محدداته ، ذلك أن الافتتاحيات المتناسلة تؤدي، من جزء لآخر، وظيفية مزدوجة: فحين يختار السرد بداية جديدة، فإنه يستولد جزءا سرديا جديدا. ويبرز أن بدايات الأجزاء تحمل شذرات زمنية أو مكانية، لا بد من ربطها بالحدث الذي يتدشن به السرد، لتحديد نقطها الزمنية المادية (الفزيائية). ومن ثم، يمكن أن نمفصل التوالي الزمني للأجزاء على التفصلات الزمنية الكرونولوجية. على أن الاهتمام سينصب، أساسا، على مراقبة منطقية الانتقال الزمني بين الأجزاء، دون إغفال أن طول الزمن المحكي لا يمكن أن يقاس على زمن القراءة، أي على عدد الصفحات التي يمتد داخلها.

والحال أنه إذا كان كل نص سردي يحدد مستواه الزمني الأول بالنقطة الزمنية التي ينطلق منها، فمحكي مجمع الأسرار، الذي يعقد حبكته على كشف الأسرار، يغدو حاضر تلفظه زمن إعلان السارد عن مشروعه السردي: "والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر" (ص.9). ومن ثم، يظهر أن ربط حاضر التلفظ بصوت السارد، قصد تحديد زمن المستوى السردي الأول، لا يلغي أسبقية الحدث الأول؛ على اعتبار أن أحداث الموت التي ابتدأ بها النص السردي، تتوالى في مقطع زمني قصير بنحو يتيح ربط الافتتاحية الأولى بأي حدث من هذه الأحداث.

في الوهلة الأولى، يبدو أن إشارة السارد اللغوية، في مستهل كل جزء، إلى بداية الحكاية لا تملك أهمية في تحديد حاضر التلفظ، لأنه يمكن أن يشرع في السرد دون التنبيه إلى ذلك؛ غير أن

تكرار هذه الإشارة عند بداية الأجزاء ـ ماخلا الجزءان الأخيران ـ يستثير قضية زمنية جديدة، ذلك أن ما اعتبرناه، سابقا، مداخل سردية متعددة يستحيل، ضمن التوزيع الزمني، بدايات متعددة تعطي انطباعا باستقلال الأجزاء بأزمنتها الخاصة، فيحق لكل جزء سردي أن يستنسخ الافتتاحية السابقة، ويؤسس حاضر تلفظ خاص به. ومن ثم، لا يعمل تكرار الافتتاحية الأولى على تشظية النص فقط، بل إنه يرغم الحكي أن يرصف أجزاءه على نقط زمنية متراصفة، كما لو أنه يعلقها على "مشاجب" متماثلة. بيد أن فعل القراءة يخلق تواشجات داخلية تتجاوز هذا التشظي الظاهري، حيث يتضح أن الجزءين: الأول والثاني، اللذين تتأطر نهايتهما داخل المقطع الزمني لحاضر التلفظ قبل تشظيه، ستمتد مادتهما الحكائية، بشكل متقطع، داخل الأجزاء السردية اللاحقة؛ وبشخيصهما نهاية الحكاية، يرغمان السرد على الغوص في الزمن الماضي. وهو إجراء زمني تعاكسي يتساوق مع خطط السارد ومقصدياته، ذلك أن كشف السر الذي تحول إلى لغز، يرتبط بوجود وضعية نهائية، تجهل مسبباتها، وببروز رغبة ملحة في ولوج مضايقها. وبذلك، يستحيل الزمن الماضي أفقا للتبلور السردي، حيث تتأسس عملية التحبيك على قواعد زمنية جديدة تقلب المنطق الحكائي التقليدي الذي يتبلور فيه السرد من البداية إلى النهاية، مرورا بعقدة الحكاية. والحال أن حضور اللغز عصيا عن الحل (ص.10) يجعل عملية السرد، كما رأينا في المحور الأول، استشرافات حكائية فقط، بمعنى أن توجه الزمن صوب الماضي لا تحركه معرفة بدئية بالأسرار، بل يحكمه التنقيب في مراحل زمنية مختلفة، عن شظايا التجربة المعيشة للشخصيات.

من جهة أخرى، ترسم البدايات التي تتصدر كل جزء حكائي ابتداء من الجزء الثالث خطا زمنيا، يخضع شكله ومداه للنقط التي يختار السارد الانطلاق منها؛ ولأجل القبض على خطاطته، يمكن متابعة الأحداث التي تنطلق من هذه النقط، وهي نقط تعتبر أزمنة حاضر تلفظ الأجزاء السردية في انعزال بعضها عن بعض على سطح النص السردي.

يلاحظ أن وحده الجزء الثاني يعرف، لانشغاله بترتيبات "حنا السلمان" لدفن جثة "إبراهيم"، تطورا سرديا كرونولوجيا، قياسا على لحظة انطلاق السرد؛ إنما تحدث فيه مفارقة زمنية استرجاعية، عند الانتقال من آخر حدث في الجزء الأول إلى أول حدث في الجزء الثاني، تصل سعتها أياما قليلة، ولا يتجاوز مداها بضع ساعات. وحين يعود السرد إلى نقطة المفارقة، يشير من جديد إلى الوضع الاعتباري لشخصية "حنا السلمان"، كما في آخر الجزء الأول، معلنا بذلك عن إمكانية ولوج الحكاية- الإطار من نقط زمنية متقدمة، حيث ينغلق المقطع الزمني الذي يمكن اعتباره، مؤقتا، حاضر التلفظ.

ويبرز، أيضا، أن مجموعة من الأجزاء تنطلق من نقط زمنية متطابقة، أي أن استهلالاتها تتقاطع في نفس الحدث. وبحثا عن مسوغات هذا الإجراء الزمني التكراري، يمكن تقريب هذه البدايات وقراءتها على ضوء المنظور السردي.

"بدأت الحكاية هكذا.

يذكر إبراهيم نصار الأمور بشكل غامض.كان في العاشرة، وكانت العائلة تستعد للسفر إلى كولومبيا (...). قال لنورما عندما وعدها بالزواج، إنه يذكر نقاطا بيضاء على شاشة عينيه، ورسالة غامضة، صراخ العمة. انهيار أحلام الهجرة والزواج وتأسيس حياة جديدة" (ص.19).

يؤسس هذا الملفوظ لبداية زمنية جديدة، قد تشكل حاضر تلفظ جديد، عند فصل جزئها عن الجزءين: الأول والثاني، وقد تكون أقصى بداية زمنية للحكاية-الإطار، إذا يحدث الربط بين الأجزاء السردية، ليظل الاحتمالان واردين عند الانتقال من جزء إلى آخر: ضمن الاحتمال الأول، تتحدد نقطة البداية الزمنية ما بين فعل التذكر ولحظة تلفظ هذا التذكر، حيث إن اللحظة الأولى تتأسس على حاضر تاريخي، مما يدل على امتدادها في الزمن. لكن فعل حكي "إبراهيم" الحدث لـ"نورما"، في لحظة وعده الزواج منها، يضع علامة بداية الحكاية داخل هذه الديمومة. وبذلك، لايمكن اعتبار حدث وصول الرسالة بداية للحكاية، إلا باعتباره إسترجاعا خارجيا بالنظر إلى زمن لحظة حكيه، أما في الاحتمال الثاني، فنسجل مفارقة زمنية تنقل الحكي إلى مستوى زمني ثان، ويغدو ضمنه حكي التذكر استرجاعا زمنيا، بالنظر إلى زمن انطلاق السرد. والحال أن فعل التذكر ذاته، لا يمكنه أن يتحقق متكاملا وواضحا، على اعتبار أن لحظة وقوع حدث وصول الرسالة لم تكن فيها ذاكرة الشخصية قادرة على الاحتفاظ بتفاصيله. ومن ثم، تستمر ثقوب الذاكرة في الانعكاس على فعل التلفظ، أي على عملية الحكي الذي سيحاول باستمرار تحريك الذاكرة، على ضعفها، لاستعادة الحدث؛ مما يؤدي إلى تكرار زمني للموضوع ذاته في الجزء الرابع:

"هكذا بدأت الحكاية.

في ذلك الزمان، كانت عائلة يعقوب نصار المؤلفة منه ومن شقيقته سارة وابنه الصغير، تستعد للهجرة إلى كولومبيا، حين وصلت تلك الرسالة التي ألغت كل شيء وحطمت حلم الرجل بالهجرة" (ص.35).

تتم العودة الزمنية،هنا، وفق منظور سردي آخر يغيب فيه فعل التذكر أو عملية حكيه. ربما يعود ذلك، إلى إمكانية احتفاظ المتلقي، لتجاور الجزءين، بالسياق التبئيري الذي تمخض عنه حدث

وصول الرسالة؛ وهو ما سيتيح القول إن السارد يكرر الصيغة اللغوية فقط، دون أن يجدد المدخل الزمني إلى الحكاية-الإطار. غير أن متواليات هذا الملفوظ تخلق وضعية سردية لحدث وصول الرسالة، على خلاف متواليات الملفوظ السابق التي بترت هذه الوضعية وغفلتها. ولعل ذلك يعود إلى خلوه من انعكاسات الذاكرة الغامضة، إنما يبدو من المقاطع السردية الموالية، أن ذلك الوضوح ينم عن نزوع إلى تحريك الوضيعة السردية من مشهد وصول الرسالة إلى المساءلة حول الرسالة ذاتها. وقد سبق أن أثرنا، ضمن المحور الأول، كيف تمكن السارد من إخراج علاقة مفترضة بين الرسالة ورواية: قصة موت معلن، حيث يتحقق الجزء السردي قراءة داخلية لهذه الرواية.

وينفتح الجزء الرابع عشرة أيضا بالبداية الزمنية ذاتها:

"بدأت الحكاية هكذا.

يذكر إبراهيم أن الشمس كانت تحرق المدينة. الشمس في كل مكان وإبراهيم الطفل يلعب بالماء. الشمس تدخل في برميل الماء الموضوع قرب شجرة اللوز في الحديقة. وإبراهيم أمام الماء، ويداه غارقتان في الماء، والولولة في أذنيه. كانت العمة سارة تولول دائما كأنها أرملة" (ص.181).

تحيل هذه البداية الزمنية على حدث وصول الرسالة، وهي عودة تلتقط، ضمن فعل تذكري، بقايا المشهد الذي يكتنف هذا الحدث، لكنها، خلافا لمتوالياته لعودة في الجزء الثالث، تكتفي بتكرار لغوي لوضعية شخصية "إبراهيم" الطفل داخل هذا المشهد. وقد يكون مرد ذلك إلى افتراض السارد أن المتلقي بات يعرف السياق العام للحدث، غير أن إسقاط الإشارة الواضحة إلى حدث وصول الرسالة، ينم عن تشكك ذاكرة "إبراهيم" في وجود الرسالة أصلا، وهو ما يخرج العودة الزمنية من الرتابة، وتكرار المواضيع؛ بل إنها تثير أسئلة جديدة ستنجلي عند متابعة القراءة، لتهدد كل شيء بالتحطم:

"هل كانت هناك رسالة؟ أم أن الأمور اختلطت في رأس إبراهيم، وفهم أن هناك رسالة، بينما المسألة هي بكاء العمة، وصراخها لأنها كانت تريد الهجرة إلى كولومبيا؟" (ص.181).

واضح أن تشوش الذاكرة لا يؤثر، فقط، على طرق توليد السرد، بل ينعكس، أيضا، على توزيع الزمن الحكائي؛ على اعتبار أن هذا الزمن يعيد تنظيم تفاصيل الحكاية المستعادة، وفق اختيارات السارد التبئيرية. وعندئذ، يعكس التكرار الزمني المنظور العام الذي يستند على مرجعيات مختلفة لتحقيق الحدث: فتشكك "إبراهيم" في وجود الرسالة، يقابله تأكيد "العمة" له، رغم صعوبة تفسيرها لمضمونها: "ما بعرف، كانوا عيوني مدمعين، فهمت أنه يعقوب مات، كان مكتوب يعقوب. لا كان مكتوب سانتياغو، نحن كنا نسمي أبوك سانتاغو" (ص.182).

هكذا، ترغم الذاكرة الغامضة السرد على التحويط السردي، فيتساوق ذلك مع الرؤية الزمنية التي تجعل من التكرار محاولة للنفاذ إلى الحكاية من زاويا مختلفة: فبقدر ما يكون الموضوع مؤرقا لذاكرة الشخصية، بقدر ما تتواتر تشخيصاته على سطح النص السردي.

من جهة أخرى، تبرز المقارنة الزمنية للبدايات أن مجموعة من المنطلقات الزمنية تتقاطع مع الجزء الأول عند نقطة انطلاقه من حدث الموت، بصفته الحدث الافتتاحي للنص السردي، خاصة موت "إبراهيم نصار". بيد أن ما يستوقف المتلقي عند نهاية النص السردي، يكمن في إحالة الصفحات الأخيرة على الصفحات الأولى، أي أنها لا تقوم سوى بتكرار المشاهد والأحداث التي وردت في بداية النص السردي، بل إن الجزء الأخير ينفتح على تساؤل مركزي طرح ضمن المقطع الزمني الأول الذي يشكل حدود الزمن الحاضر للنص السردي: "كيف مات إبراهيم نصار؟" (ص.16)./ "كيف مات إبراهيم؟" (ص.203). بذلك، لا يجد السارد ضرورة في تثبيت الافتتاحية (اللازمة) للجزءين الأخيرين، لأنهما يستعيدان فضاءات الجزءين الأولين. وتتجلى الدلالة الزمنية لهذا البناء في النزوع إلى تدوير خط الزمن الحكائي، حيث ينتهي زمن المحكي-الإطار من حيث ابتدأ. ويترسخ هذا الطابع الدائري للزمن بإشارة السرد إلى الوضع الجسدي لـ"حنا السلمان"، حيث نتركه في البداية، وسط الأحذية في دكانه (ص.11) و(ص.17)، لنجده في الوضع ذاته في الصفحة الأخيرة: "حنا السلمان وحده في دكانه"، مما يخلق لهذا المكان المغلق وظيفة التجسيد المادي للقفل الزمني والسردي، عند التقاء طرفي الدائرة الزمنية.

والأمر أن هذه الدائرة الزمنية تكسب الافتتاحيات السردية وضعها الوظيفي الخاص، حيث يمكنها أن تتجاوز إحالاتها الزمنية المزدوجة التي أشرنا إليها في بداية هذا التحليل: فبغض النظر عن اتجاه الزمن الحكائي الذي ينبثق، سرديا، من المستوى الزمني الأول، يمكن القول إن انسداد هذه الدائرة يجعل كل انطلاقة زمنية مرشحة لتشكل حاضر التلفظ، لتتحدد الانطلاقات الأخرى قياسا عليها، بمعنى أن التحام النهاية بالبداية لا يوقف القراءة عند جزء بعينه. إنها قراءة غير منتهية لا تترك مجالا للحديث عن التكسيرات الزمنية على سطح الدائرة. ومن ثم، نعتبر الجزء الثالث الذي تعود فيه ذاكرة "إبراهيم نصار" إلى الطفولة، استرجاعا زمنيا، مقارنة بزمنية الجزءين الأول والثاني؛ وقد يتجه، أيضا، راهن تلفظه صوب زمن الأجزاء الأخرى. وبذلك، تتشكل البدايات الزمنية على خط زمني دائري، يتشظى فيه حاضر التلفظ إلى أزمنة حاضر تلفظ متعددة، على عكس البناء التقليدي المعتاد الذي لا يقوم سوى على حاضر تلفظ واحد، ينتظم به زمن القصة.

والواقع أنه يمكن أن نتلمس جذور هذه الرؤية الزمنية الدائرية المبنية على تعدد الانطلاقات السردية، في هذا الملفوظ الزمني الإنعكاسي.

"كان ذلك عشية الحرب الأهلية التي بدأت يوم نيسان 1975. كيف سيؤرخ المؤرخون لتلك العشية. هل بدأت الحرب عام 75 أم 73، أم 68، أم 67، أم عام 58، أم عام 1860؟

لا أدري، كل العشيات تصلح أن تكون عشية لتلك الحرب الطويلة التي دمرت كل شيئ" (ص.185).

يحاول السارد في هذا الملفوظ أن يقبض على بداية الحرب/ الحكاية، إنما لم يسعفه وعيه الزمني الكلي على الاستقرار عند بداية محددة، لكونه يصطدم بتعدد البؤر الزمنية التي يمكن الانطلاق منها داخل الزمن الماضي. وحال الانتقال إلى التشكيل الحكائي، ينعكس هذا التمثل الزمني على إعادة تنظيم زمنية الحكاية، حيث يغدو تشظي بداية الحكاية إلى بدايات متعددة، انعكاسا لبدايات الحرب المتعددة: فكما الحرب الطويلة تصلح أن تتشكل تواريخها المتعددة بداياتها الممكنة، تحضر الحكاية أيضا طويلة (ص.9)، وتصلح كل الانطلاقات المتجددة للنص السردي أن تشكل بداياتها. وكما يتنازل الجرد المتوالي لتواريخ الحروب نحو الزمن الماضي، يتدشن النص السردي بنهاية الحكاية، ليبحث في الزمن الماضي عن بداياته. وتتساوق، أيضا، زمنية المحكي بطابعهما الدائري مع هذه الخلفية الزمنية، ذلك أن العد التنازلي لبدايات الحرب لم يتوقف عند حرب 1860، إلا لمسوغين على الأقل. يرتبط الأول، بالموقع الوظيفي والبنائي لحكاية مذابح 1860 التي كان فضاء قرية "عين كسرين" مسرحا لها؛ متوالياته وهو موقع نرجئ إبراز علاقاته النصية المتشابكة إلى المحور الثالث. ويرتبط الثاني بعمل السارد على كشف دوران الصراع الدموي في حلقة مفرغة، حيث سيعيد شد طرفي الخيط الزمني المتوغل في الماضي بطرفه الآخر الذي يمتد إلى الزمن الحاضر، معضدا ذلك بعودة الصراع من جديد إلى "عين كسرين":

"وإبراهيم سوف يموت عام 1976، ولن يشاهد المذبحة الجديدة التي ستحدث عام 1983 "عين كسرين" القرى المجاورة، حيث قيل والله أعلم إن المذابح التي ستجري ستكون أكثر هولا من مذابح 1860" (ص.160).

تستشرف لحظة التلفظ حدثا، يتجاوز زمن المستوى السردي الأول الذي ينطلق بموت "سارة" وإبراهيم"، فتتكشف أن صيغة فعل المستقبل (FUTUR) الذي يؤشر لها، لا يخضع لمنطق الخطية الزمنية الكرونولوجية، لكونه مستقبلا تاريخيا لا يمكن مطابقته مع زمن الكتابة. ومن ثم، يندرج في دائرية

الزمن الحكائي التي تتيح للسارد إمكانية الصدور من مواقع زمنية، لا يأبه بتوضيحها؛ وهو إجراء يكرس اتساع الدائرة لتواريخ جديدة في اتجاه الماضي والمستقبل معا، بمعنى أن التوقف عند عام 1860 لا يعني رسم حدودها الخلفية النهائية، بل يمكن الغوص عميقا في الماضي: "وقد نزح هذا الفرع في أواخر القرن التامن عشر وكان الجد الأكبر نصار بن عيسى بن غسان، قرر النزوح من أزرع" بسبب جريمة قتل" (ص.26-27). كما يمكن أن ينفتح النص على الزمن المستقبل كلما استأنف الصراع دورة القتل.

يبدو إذن، أن قراءة السارد لدوامة الحرب أوحت له بتدوير زمن المحكي: فإذا كان لابد للحكاية أن تتشخص في نص سردي محدود بنهاية السرد، فالدائرة الزمنية التي تنظم مكوناتها، تحتمل الانفتاح والاتساع لمحكيات جديدة. ليظل انعكاس التجربة الزمنية التخييلية على تشكيل النص السردي، مرتبطا بتوليد مستمر للمحكيات، ضمن عملية حكي لا نهائية.

ينبغي الإشارة إلى أن النص السردي لا تتطابق بداياته المتعددة مع البدايات الممكنة للحرب، فباستثناء بعض البدايات التي تشترك في الانطلاق من زمن حرب: 1975، تنطلق البدايات الأخرى من أزمنة ترتبط بشخصيات ليست لها علاقة مباشرة بالحرب. والحال أن رواية: مجمع الأسرار، على خلاف روايات إلياس الخوري التي تأخذ حرب 1975 حضنا زمنيا لتجربتها، لم تستثمر من زمن هذه الحرب سوى بدايتها، أي لحظة موت أو اختفاء شخصياتها. لعل سبب ذلك، يعود إلى رؤية السارد إلى طبيعة الصراع ذاته: فما دامت هذه الحرب الجديدة سوى بداية متجددة لحرب قديمة يمكن الكشف عن سرها عبر التحديق في بعض المحطات التاريخية للصراع الطويل، حيث يستحيل الحديث عن الماضي تعميقا للرؤية إلى الحاضر.

نستنتج أن البناء الدائري للزمن الحكائي يتساوق، في عمله على تمثل دائرية الصراع الدموي، مع المبدإ السردي العام الذي يتجلى في كشف السر أو فك اللغز، ذلك أن الدائرة المحكمة الانغلاق تعكس، استعاريا، تمثل السارد للسر الغامض، أي أنها تدل على صعوبة، بل استحالة اختراق دائرة الأسرار: فكلما اعتقد السارد أنه عثر على البداية المناسبة، يعود مرة أخرى إلى سطح الدائرة، كي يبحث عن بداية جديدة. ولا يحدث ذلك دون وقوع دوائر ضمنية صغرى، عند الانطلاق عدة مرات من نقطة زمنية واحدة، كما لو أن السارد لا ييأس من محاولات الاختراق من منفذ واحد. ذلك ما يشكل الجانب الزمني الذي يحكم التشظي السردي، أما الجوانب الأخرى، فيمكن ملاحقتها ضمن المحور الثالث الذي سيعيد قراءة النص السردي، ضمن بناءات استعارية أخرى.

2- حركية الزمن الداخلية:

في هذا المستوى من التحليل، سنعاين تمظهرات الزمن الحكائي داخل هذه الحركة الأفقية الدائرية، حيث سنحاول الاقتراب من الانتظام الزمني للتكوينات الحكائية ضمن البنيات السردية الصغرى؛ وهو مسعى لا يستهدف مع ذلك، إعادة ترتيب الأزمنة المستعادة، إنما سيحاول كشف منطق الوعي الجديد بمكون الزمن الحكائي، في تأثيره على التمظهرات السردية للمادة الحكائية.

ثمة ثلاث مستويات، يمكن من خلالها بلورة مقاربة لهذا التصور الزمني: يرتبط المستوى الأول بطبيعة الإطار الزمني المستعاد، ويرتبط الثاني بقراءة زمنية للمقاطع المتجاورة، ويتميز المستوى الثالث بتتبع المسار الزمني لتشكل الحدث، عبر عدة أجزاء سردية.

في المستوى الأول، يحتضن النص السردي مجموعة من المؤشرات الزمنية إلى التاريخ المرجعي. وتكمن أهمية التوقف عند بعضها في كشف تمفصلات زمن القصة وحدوده؛ على أن التحليل سيطعم ذلك، بلمس علاقة الشخصيات بهذه المؤشرات، لفرز تجربتها الزمنية التخييلية. والحال أن أغلب المؤشرات الزمنية تتوافق مع تواريخ الحروب التي يجردها الملفوظ التلخيصي السابق، وسنعرض ثلاثة أزمنة منها تبرز خصوصية هذا المستوى:

1- "كل هذا انتهى الآن إلى الأبد.

وجد إبراهيم نفسه في بداية الحرب الأهلية الطويلة التي بدأت عام 1975، ولم تنتهي بالنسبة له، لأنه مات في بدايتها.

أما نورما، فلا أحد يعلم. نورما اختفت بعد ذلك اليوم الذي رآها فيه حنا السلمان واقفة في الشارع.

وحنا يرفض أن يتكلم. الحرب حولته إلى أخرس" (137).

يعمل هذا الملفوظ على تكرار تلخيصي لبداية النص السردي: فإضافة إلى إعادته التذكير براهن التلفظ، يذكر أيضا بالحدود الأمامية للمحكي-الإطار، على اعتبار أن التكرار الزمني يحاول أن يخلق لذاته، تبعا لإرغامات انتهاج التشظي السردي، وظائف جديدة. ومن ثم، يقتضي استجلاء حوافز هذا الإجراء ربط الملفوظ بالمقاطع النصية المجاورة، وبمنطق التمظهر الزمني العام.

يبدو أن سياق التلفظ لا يستلزم العودة الفجائية إلى هذه المنطلقات، إلا إذا كان السارد يبني عليها تصوره للقراءة المحتملة، ذلك أن كشف السرد، منذ البدء، عن نهاية الحكاية، دعوة أولية

للمتلقي، كي ينخرط في قراءة تتجاوز الصراع الدرامي التقليدي لتتبلور ما يمكن تسميته بالتجول عبر مناطق حكائية منفصلة أو متداخلة. وحين يعود السارد، من جديد، إلى هذا المؤشر الأولي، فإنه يعيد المتلقي إلى هذه الوضعية البدئية، مكسرا لعبة الخط الزمني الذي قد ينسيه البداية.

2- "مرة واحدة تكلم إبراهيم عن الليرات الذهبية أمام حنا السلمان. وكانا يشربان العرق بعد خروج حنا من السجن. أخبره عن الثروة وأنه يفكر في توسيع "السوبر ماركت"، فنصحه حنا بالانتظار. لأن الأيام متقلبة وهناك خطر الحرب. وفعلا حصلت الحرب الأهلية عام 1985، ورجع لبنان إلى تلك الأجواء التي حفظها من حكايات أبيه عن أصل العائلة" (ص.25).

يمكن أن نفرز داخل هذا الملفوظ لحظتين زمنيتين: تتبلور اللحظة الأولى، ضمن بنية فعلية تستشرف المستقبل في معظمها، وفق رؤيتين مختلفتين، فلئن يكشف "إبراهيم" عن مشروعه في غفلة عن سياق دائرية الصراع، فـ"حنا السلمان" يتوقع، بوعيه التام بمنطق الزمن، انحسار هذا المشروع، لتنتهي المتوالية السردية، دون إشارة لرد فعل شخصية "إبراهيم". ولعل انتهاء المتاولية السردية، دون معرفة رد فعل "إبراهيم" تجاه تحذير "حنا السلمان"، يعود إلى كونه يوافقه أو يتجاهل توقعه، إنما يبدو أن القفزة الزمنية السريعة إلى اللحظة الثانية تحقق هذا التوقع، لتظهر ميل السارد الشديد إلى ربط تجربته الشخصية بدائرية الحرب، فيغدو التجاور النصي للحظتين تكسيرا زمنيا يصادم لحظة بناء المشروع ولحظة انحساره. ومن ثم، لا تتوقف وظيفة المؤشر الزمني لتاريخ الحرب، على تحديد زمن الحدث، إنما يسعى إلى التقاط تجربة المد والجزر التي تخضع لها الشخصية داخل هذا السياق الزمني. وبقدر ما يعمل السارد على تخطيب هذين العنصرين، يزداد الشعور بوطء الزمن على الشخصية، ويحضر، باستمرار، على شكل تذكرات، يؤججها بدء الصراع من جديد.

3- "سأل إبراهيم نصار عمته عن حوادث 1860.

"شو بعرفني"، قالت العمة.

روى لها إبراهيم وكأنه يسمع من كتاب..." (ص.136).

يشير هذا الملفوظ إلى عملية حكي داخلية، تتحول فيها شخصية "إبراهيم" إلى سارد ثان يستعيد لشخصية "سارة" حكايات تحتل، داخل النص السردي، موقعا وظيفيا مركزيا، سنحاول العودة إليه في

المحور اللاحق. وتتراكب، هنا، لحظتان زمنيتان: تشكل الأولى لحظة التلفظ، وتشكل الثانية لحظة وقوع الأحداث. وإذا كان تحديد اللحظة الأولى: لحظة الحكي، مرهونا بمقارنات زمنية متشابكة بينها وبين الملفوظات المتجاورة، فاللحظة الثانية تطرح، بتوغلها في الزمن، مسألة الحدود الخلفية لزمن القصة. وإذا بدا واضحا أن زمنها يقع ضمن مفارقة زمنية استرجاعية، فلا يمكن تحديد ما إذا كانت استرجاعا داخليا أم خارجيا، إلا باستيعاب المنحى الزمني الذي يرسمه النص السردي للقراءة المفترضة: فلئن يسهل تحديد الاستباق الزمني الخارجي، نظرا لوضوح نقطة نهاية الحكاية، فإن مسألة وصف مفارقة زمنية بكونها استرجاعا خارجيا، كشأن استعادة حكايات 1860، تظل مرتبطة بزمن بداية الحكاية-الإطار، بمعنى أن تعدد الحكايات لا يربط زمن هذه البداية، ببداية حكاية شخصية بعينها: فتجاوز الحدود الزمنية الخلفية لإحدى الحكايات، لا يعني استرجاعا خارجيا إلا بالنسبة لزمن هذه الحكاية، لأن زمن بداية الحكاية-الإطار، يظل زمنا غفلا، كما يمكن أن يفهم من تعليق السارد على حكاية "عين كسرين" كحكاية مكونة: "قرية [عين كسرين] بلا تاريخ وحكاياتها لا تحتمل التصديق" (ص.144).

في المستوى الثاني، يتبلور الزمن داخل كل جزء وفق منطق المد والجزر، بحيث تتجاذبه المفارقات الزمنية الاسترجاعية في أغلب الأحيان، فلا يأبه بشكل عام، بوضع نظام زمني يرتب الأحداث والمواقف والمشاهد، على النحو المألوف، حيث يتحرك الزمن، رغم مفارقاته، نحو بسط فك عقدة القصة؛ إنما تكشف القراءة المتدرجة أنه يقوض هذا المنحى، ولا يخضع لمقاييس ثابتة، إلا إذا كان الثابت هو مزج الأزمنة باستمرار. ومع ذلك، نتوسم في عرض عدد من المقاطع السردية أن يبرز التمظهرات الزمنية التي تهيمن على إنتاج الزمن الحكائي.

1- "بدأت الحكاية هكذا.

في ذلك اليوم، وكان السادس من كانون 1976، توفيت السيدة سارة نصار عن الثمانين عاما (...).

واستمرت الحكاية ثلاثة أيام.

في اليوم الثالث مات إبراهيم نصار، واكتشفت جثته بعد ثلاثة أيام من وفاته، حين أتت نورما عبد المسيح إلى البيت وقرعت طويلا، وعندما لم يفتح لها أحد دفعت الباب العتيق فانفتح (...).

وفي اليوم الثاني، وقفت نورما وسط الشارع الفارغ ...

وفي اليوم العاشر انقطعت أخبار نورما.

(...).

والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر" (ص.7-9).

يتيح جمع هذه المؤشرات الزمنية إمكانية بسط تطور الحكاية التي تنطلق من أحداث الموت والاختفاء، ويبدو أن هذا التطور الزمني يقطع، ضمن توال كرونولوجي، فترة زمنية لا تخلو من فجوات زمنية، فخلال ستة عشرة يوما، تتخطب فقط، أحداث خمسة أيام تتراتب وفق فواصل زمنية، يعلن عنها السارد باستمرار. بيد أن التحديدات الزمنية تتم على منحيين: ينتهي المنحى الأول بموت "إبراهيم"، ثم اكتشاف جثته، ليبدأ المنحى الثاني الذي يرتبط بشخصية "نورما"، حيث سيتحدد اليوم الثاني والعاشر انطلاقا من يوم اكتشاف الجثة. وبقدر ما يعطي هذان المنحيان انطباعا بسرعة السرد، بقدر ما تعمل المفارقة الزمنية على إبطائه، إذ يتخلل هذا التطور الكرونولوجي السريع للأيام مقاطع استرجاعية، يعيد تحديد سماتها طرح العلاقة بين الفترة الزمنية للجزء وزمن الأجزاء السردية الأخرى. ومنها هذا المقطع:

"قال لها حنا السلمان، عندما ضاجعها للمرة الأولى منذ ثلاثين سنة. إنه لايحبها (...). وبعد ستة أيام، بحث عنها ليضاجعها من جديد..." (ص.8).

تقع نقطة هذه المفارقة الزمنية عند نهاية المنحى الزمني الثاني، وتبلغ سعتها ثلاثين سنة، ولا يتجاوز مداها سبعة أيام، يختزها الحذف والتلخيص، فاختزلت إلى لحظات اللقاء بين الشخصيتين. ويبدو أن حدود المفارقة تتجاوز زمن بداية الحكاية، مما يجعلها استرجاعا خارجيا؛ لكنه استرجاع ما يلبث أن يتحول إلى استرجاع داخلي، حينما سيخضع للدائرة الواسعة لزمن الحكاية-الإطار التي ستختار بدايات جديدة ستتجاوز سعتها سعة هذه المفارقة. ومن ثم، فكل استرجاع خارجي داخل الجزء، هو في الآن ذاته، استرجاع داخلي ضمن الحكاية-الإطار، لأن الحكاية التي انتهت بسرعة، لا يشكل بدؤها بحدث الموت إلا مدخلا من مداخلها الزمنية؛ وهي البداية التي ستتطور كرونولوجيا إلى نهاية الحكاية، في ستة عشرة يوما.

في موا قع سردية أخرى، يندرج التطور الكرونولوجي للزمن، ضمن استراتيجية أخرى:

"يروي يعقوب أن الجد الكبير سمع بأن العائلة تحولت إلى الإسلام منذ حوالي خمسين سنة، وأن شيخ القرية دعا الجد إلى اعتناق الإسلام. نصار بن عيسى رفض، حمل مضاربه ورحل. وحطت به الدنيا في قرية "عين كسرين"..." (ص.27).

يشكل هذا الملفوظ جزءا من الميتا-محكي الذي يستعيد حكاية نزوح عائلة "نصار"، حيث إن إعادة ذكر اسم الراوي (يعقوب) لا يقطع الخيط الزمني المتصاعد، بل يسجل فقط تمفصلا سرديا يؤشر

لتحول حكائي، على صيغة عقدة حكائية صغرى تتلمس طريقها إلى الحل. لذلك، يزخر النص السردي بهذه الاسترجاعات الزمنية التي تبني، ضمن توال زمني كرونرلوجي، محكيات نووية، وهي أساسا مترابطة زمنيا، وغالبا ما تندرج داخل النص ضمن خطابات غير مباشرة.

من جهة أخرى، إذا كانت رتابة التجربة الزمنية التخييلية تجعل عملية تخطيبها تتأثر، زمنيا، بغلبة السرد الوصفي للأحداث والمواقف، فإن السارد يخلق من حين لآخر، ثقوبا داخل هذا التكراري المتشابه، تتيح إدراج الحدث ضمن زمن كرونولوجي؛ إذ يزخر النص بصيغة: "مرة واحدة" أو ما يؤدي معناها، والتي تنسب الديمومة وتكسر الرتابة. ومن نماذج ذلك ما يلي:

لم ترو ايفا حكايتها لأمها أو للعمة سارة. مرة واحدة لعنت جوليا «حمانا «والحياة في "حمانا". فسألت سارة ابن شقيقها عن "حمانا" والكرز الحماني الشهير، وعن كلام جوليا غير المفهوم عن تلك القرية الجبلية التي تحولت إلى المصيف الدائم للأمراء الخليجيين في لبنان (...).

"جوليا اشتغلت في حمانا بعد وفاة زوجها" قال لعمته، وروى لها حكاية العسكري اللبناني الذي هجم على أمير خليجي وضربه..."ص.50).

يأتي هذا الملفوظ بعد مقاطع سردية تستعيد علاقات مختلفة من حكاية شخصية "إيفا"، ويتناوب على ذلك مجموعة من الأصوات تصدر عن مواقع رؤيوية متباينة. غير أن "إيفا"، لأنها تصوغ حكايتها، خلافا لما يعلمه "الناس"، "تكذب" (ص.50)، مما يجعل السارد يشير إلى كونها لا تحكي حكايتها؛ ليثبت أن ما تحكيه يمثل قناع لصمتها الدائم. والحكاية في هذا الملفوظ، هي حدث يرتبط بفضاء "حمانا"، واقتضت عملية استعادته تراتب ثلاث لحظات زمنية: تؤشر اللحظة الأولى إلى التزام الصمت عن الحكي كموقف دائم، وتحيل اللحظة الثانية على لحظة زمنية، تكسر ضمنها شخصية "جوليا" صمت "إيفا"، لكنه، رغم إحالته على فضاء الحدث، تكسير سطحي لا يشبع تطلع المستمع (سارة) إلى التفاصيل. وفي اللحظة الثالثة، يقرر هذا المستمع إعادة تحريك هذه الوضعية التلفظية وتفكيك غموضها، باستفساره راو ثالث (شخصية إبراهيم)، يفترض فيه الإحاطة بالحكاية. ومن ثم، تتأسس سلسلة تلفظية تجاور هذه المحطات الزمنية، لتفضي إلى تتبع مراحل تشكل حكاية العسكري، وفق توال زمني أفقي يسير إلى نقطة نهاية الحكاية، دون أن يخلو من تكسيرات صغيرة.

"مرة تحول حنا السلمان إلى إنسان مع زوجته. كان ذلك بعد اختفاء الريس وقراره اعتزال التهريب والعودة إلى مهنته الأصلية كإسكافي. قال لها إن ذكريات يوم واحد تكفي لقضاء العمر كله في السجن. قال لها إنه عاش مع صورة ذلك اليوم الواحد من حياة جده المسكين.

خلال الحرب العالمية الأولى لم يكن حنا قد ولد بعد، فقد ولد عام 1920، وهي السنة التي أعلن فيها الجنرال غورو باسم الجيوش الفرنسية تأسيس دولة لبنان الكبير. روى لها كيف بدا عمله كإسكافي وهو في التاسعة من العمر في دكان عمه الكبير جرجي ... "(ص.134).

يمكن القول إن المقطع السردي الأول تقديم للمقطع الثاني، والمقاطع التي لم ندرجها هنا. في البدء، يحدث تحول زمني يكسر رتابة العلاقة بين شخصية "حنا السلمان" وشخصية الزوجة، باعتبار أن صيغة: "مرة واحدة" تخلق فجوة زمنية داخل التكراري المتشابه الذي يفترض أن يتجسد في هذا الوضع الاعتباري: "حنا السلمان" ليس إنسانا مع زوجته. وفي المستوى الثاني، تحدث الإشارة إلى موضوع هذه الفجوة الزمنية؛ وهو، تحديدا، إشراك "حنا" الزوجة في تذكراته. ومن ثم، تقع الحكاية المتذكرة استرجاعا زمنيا، يمكن قياس سعتها بضبط المسافة الزمنية بين لحظة التذكر ويوم الحدث. وإذا كان ممكنا تحديد زمن لحظة حكي التذكر (بعد اختفاء الريس وقرار اعتزال التهريب)، فإن هذا اليوم يظل غفلا، ولا تساهم بعض المؤشرات إلا في تحديد مرحلته العمرية: "يقول حنا إن جدته "الست مليكة" أخذته إلى هناك. أمسكته من يده وركبا سيارة أجرة" (ص.135).

إن هذه الإشارة إلى مرحلة الطفولة، تبرر أيضا، عودة السارد، عند بدء التفاصيل، إلى مرحلة الحرب العالمية الأولى؛ بيد أن هذه العودة لا تبلور وظيفة زمنية، ماخلا تسجيلها سياق مولد "حنا السلمان"، مما يجعلها نشازا زمنيا. بينما لا يعود سبب التأكيد على تاريخ مولده إلى تزامنه، فقط، ضمن الزمن المستعاد، مع حدث تاريخي، إنما يعطي الانطباع بمواكبة حكاية "حنا السلمان" انطلاقا من يوم مولده. لكن الانتقال إلى المستوى السردي الثاني، عند تسلم "حنا السلمان" زمام السرد عبر صوت السارد، ينقل الزمن، عبر حذف زمني، إلى مرحلة "حنا" الطفل ذي تسع سنوات؛ ليتوقف الزمن عن السير بعد ذكر الحدث المرتبط بهذه السن، بسبب إدراج تعليقات "حنا" على يوم الحدث وقرار أمه إرساله إلى جده لتعلم المهنة، ثم يستأنف "حنا السلمان" استعادة تفاصيل الحدث التي تهوس ذاكرته.

عموما يندر، ضمن دائرة المحكات النووية، تقويض التكراري المتشابه، وغالبا ما يتنقل السرد بواسطته من تعاليق، هي بمثابة قراءة للأحداث والمواقف، إلى استعادة حدث، وفق تطور كرونولوجي لايخلو من تكسير زمني، حيث إن الحديث عن التطور يرتبط ببداية الحكي ونهيه في وحدة نصية غير متشظية.

وفي المستوى الثالث، يحدث أن يتعثر مسار تخطيب الأحداث، فتنتسج زمنيتها في ما يشبه متاهة، يستحيل استنفاد مساربها، حيث تتداخل الأزمنة بتداخل المحكيات، وتشعبها، وتكرار

عناصرها. وسنحاول إبراز هذا الإجراء الزمني، من خلال تتبع صيرورة إنتاج بعض الأحداث عند تولدها وامتداداتها الحكائية:

"خرج حنا السلمان من السجن وصار رجلا آخر. توقف عن لعب الطاولة، لم يعد يفتح دكان الإسكافي سوى مرة في الأسبوع، وصار يشتغل لا أحد يعلم ماذا. يغيب أياما عن الحي ثم يظهر فجأة. تغير حنا، صار صوته منخفضا، وأصبح يتلعثم في كلامه. قيل إنه صار يحكي ويمشي مثل سامي الخوري، المهرب الكبير الذي اختفى عام 1963 في الصحراء الأردنية، أو في دمشق ، أو لا أحد يعلم أين" (ص.53).

يتيح التوقف عند البنية الزمنية لهذا الملفوظ، إمكانية فرز، داخل الفترة الزمنية التي يكثفها، الحدث الانفرادي والحدث التكراري المتشابه: فتوظيف الزمن الماضي يبلور أحداثا منتهية زمنيا، على اعتبار أن فعل الخروج من السجن، وفعل التوقف عن لعب الطاولة، وفعل الإختفاء: أفعال لا تتكرر في الزمن المرجعي؛ إنما فعل "صار" رغم تصريفه في الزمن الماضي، يحمل بذرة الديمومة. إنه الانفرادي المتحول، ذلك أن "حنا السلمان" سيكتسب بمجرد خروجه من السجن، وضعا اعتباريا جديدا، سيستمر بدخوله تجربة زمنية جديدة. أما توظيف الزمن المضارع، فإنه يؤدي وظيفة التلخيص الزمني، حيث إن كل فعل يعكس إحدى الأنشطة الدائمة. ويقوم فعل "صار" الثاني بفرز تحول جديد في هذا الوضع الاعتباري، لتتحدد شخصية "حنا" بمواصفات أخرى، يشكل اختفاء شخصية المهرب سببها الظاهر. ومن ثم، يتأسس هذا الملفوظ على تمفصلين زمنيين: يمتد الأول من لحظة خروج "حنا السلمان" من السجن إلى لحظة اختفاء المهرب، ويمتد التمفصل الثاني من لحظة الاختفاء إلى زمن لم يكشف الملفوظ عن حدوده. والحال أن النص السردي سيحاول استعادة تفاصيل هذين التمفصلين الزمنيين التلخيصين، داخل مواقع سردية مختلفة. ويقتضي ذلك، كشف تعقد شبكة الخيوط التي ينسجها مكون الزمن.

يظهر أن بسط السارد الملفوظ التلخيصي، قبل الشروع في تفكيك نسيجه، يعكس منطلقه السردي العام، الذي يقدم تلخيصا للحكاية-الإطار، قبل أن يعمل على استعادة تلميحاته وإشاراته المقتضبة داخل الأجزاء الموالية. والحال أن هذا الملفوظ يدشن عودة، في آخر الجزء الخامس، إلى فترة زمنية من حكاية "حنا السلمان"، قدم لها تلخيص، أيضا، في الجزء الافتتاحي: "صحيح أنه خرج من السجن محطما ومكسورا، واختفى من الحي، ليشتغل تاجرا كما قال. وصار الإسكافي الضحية الذي يحترمه الجميع" (ص.11).

ويقع زمنيا في الأفق (المستقبلي) للملفوظ الذي يليه نصيا، بعد عملية حذف زمني، بينما يشكل استرجاعا داخليا لنقطة بداية الجزء الحكائي الموالي، حيث يحدث نكوص زمني إلى البداية الجديدة التي اختارها الجزء، وهي حدث اعتقال "حنا السلمان". ويتطور الزمن ليكشف عن ظروف التحقيق والتعذيب، ثم صدور الحكم بالإعدام وإخبارات أخرى، لينتهي إلى هذا الملفوظ القصير: "في تلك الفترة الفاصلة بين صدور الحكم وتنفيذه، كانت نورما هي الشخص الوحيد الذي زار حنا السلمان في السجن" (ص.64).

عند الانتقال من هذه النقطة الزمنية إلى لحظة بداية الجزء الحكائي الموالي، تحدث قفزة زمنية إلى لحظة النهايات (الموت)، فتنتج عن ذلك دائرة زمنية داخلية صغيرة، ما تلبث أن تغير اتجاهها حين ينكص السرد من جديد كي يشير إلى حكاية الجريمة في السجن، دون أن يفصل فيها؛ فيتحرك داخل الماضي باستمرار، معرجا على ظروف نقل "حنا السلمان" وزميليه "أحمد" و"منير" إلى غرفة مستقلة. ومن ثم، تتداخل المواضيع وتتشابك الأزمنة، ويعود السرد من جديد، إلى التلميح للملفوظ التلخيصي في آخر الجزء دائما: "العتر مات في السجن وحنا خرج بأعجوبة، وسليم عبدو ساعده على اكتشاف فضائل الملفوف. وتغير كل شيء" (ص.72).

الحال أن هذا التلميح الزمني، هو أقرب إلى التذكير منه إلى العزم على العودة إلى تفكيك الملفوظ التلخيصي، لأنه يتمظهر على أنه تحقق لاستباق زمني، تفرزه تذكرات "حنا السلمان" عن السجن. وبذلك، لم يخضع الجزء الموالي لتأثيره السردي، إنما سينكسر فيه الزمن إلى الماضي، وتحديدا، إلى حدث زيارة "نورما" للسجن، قبل أن يتخطب استرجاعا موقف الزوجة والأبناء من "حنا السلمان"، لحظة محاكمته؛ فيظل السرد متجولا بين أزمنة مختلفة، تعود به، أحيانا، إلى الفترة الزمنية الملخصة:

"نظر [حنا] إليها بعينيه الجاحظتين كأنه لايعرفها. وعندما ضاجعها في تلك الليلة أحس أنه يودعها ويودع عالمه القديم..."(ص.75).

يتدشن، هنا، تفكيك الملفوظ التلخيصي بإشارة الإرهاصات الأولى لفعل التحول الذي سيطال علاقات شخصية "حنا السلمان" بالأمكنة والشخصيات؛ وإذا كانت هذه البداية ترتبط بعلاقته مع زوجته والعالم القديم، فلا يعود السبب إلى منطق الزمن الكرونولوجي فحسب، حيث يفترض أن يزور "حنا السلمان" بيته بعد خروجه من السجن، بل يرجع ذلك، أيضا، إلى رغبة السارد في مجاورة بين ردود فعل الشخصية، رغم المسافة الزمنية التي تفصل بينهما، إذ إن حدث لقاء "حنا" مع زوجته يعقب

حذفا زمنيا، يصله مباشرة بلحظة سابقة تسجل تخلي الزوجة عن "حنا السلمان": "وفي المرة الثالثة قررت أن تنسى حنا وتخرجه من حياتها" (ص.74).

ومن ثم، يظهر أن هذا الإجراء التقابلي إجراء لمجاورة قرار الزوجة مع قرار "حنا"، أكثر من كونه قرارا للعودة إلى حكاية "حنا السلمان"، بعد خروجه من السجن؛ لكن السرد سينكسر، كدأبه، إلى تكرار الحدث الذي انطلق منه الجزء الحكائي، ليستمر تأجيل تخطيب موضوع الملفوظ التلخيصي، حتى في الجزء التاسع، ماخلا ملفوظ لا يعدو كونه استباقا زمنيا يندرج بسطه ضمن إجراءات المجاورة بين أحداث مترابطة، رغم الفواصل الزمنية بينهما: "عندما يلتقي سامي الخوري، سوف يقول الريس إن التمثيل ممنوع هنا" (ص.95)؛ وهو الإجراء ذاته الذي يحكم الانتقال الزمني الفجائي، من لحظة سماع الحكاية زمن الاعتقال إلى لحظة سماع "حنا" كلام "سامي الخوري": "أحمد أخبر حنا أن الريس سامي يفأفئ ويتكلم بصوت منخفض، ويسحر النساء(...) استمع إلى الريس سامي يحدثه عن النساء والمتوقع ..." (ص.114).

أما المقطع الموالي، فيوهم بالبدء الفعلي في التفصيل: "خرج حنا السلمان من السجن، وذهب مباشرة إلى سامي الخوري..." (ص.115).

فيحدث بذلك، استرجاع زمني للحكاية، إنما لم يتطور إلا ضمن مقطع زمني وسردي قصير، ليتقوض الخيط الزمني في بدايته، ويتحول إلى مستوى زمني آخر يرتبط بحكاية شخصية "سامي الخوري" ذاته، عبر هذا الوسيط النصي: "كيف نصف الريس سامي؟" (ص.115). بيد أن استعادة حكايته تتضمن أيضا، تفصيلا لجزء من الملفوظ التلخيصي الذي يرتبط بحدث اختفاء سامي الخوري، حيث تعيد تفصيل التلخيص الذي يثير الاحتمالات الممكنة حول مكان اختفاء "سامي الخوري" (ص.119-120)، كما تثير جانبا من علاقة "حنا" بـ"سامي الخوري":

"كان من الصعب إقناع أحدا بأن مهربا قد تخلى عن المهنة، لكن حنا تخلى عنها وذهب إلى بيته ينتظر، وعاد إلى عيشة الفقر، ولم يحتفظ من ذكريات تلك الأيام التي قضاها مع المعلم في إدارة العمليات بغير ذكرى البخور ..." (ص.120).

لا يمكن القول إن هذا الملفوظ يحيل على الملفوظ التلخيصي، إلا لأنه يلخص بدوره فترة زمنية من التمفصل الزمني الثاني الذي يبتدأ من لحظة اختفاء "سامي الخوري". ويبرز أن التكراري المتشابه لم يكن فقط تقليدا لصوت "سامي الخوري"، بل إنه أيضا حرص، على إعادة إنتاج بعض

ممارساته. أما عند الانتقال إلى الجزء الحادي عشر، فالسارد يثبت بداية جديدة: "بدأت الحكاية عندما خرج حنا السلمان المالح من سجن الرمل، وذهب مباشرة إلى شاليه الأكابولكو..." (ص.123).

يبرز أن هذه البداية تنقل الزمن الحكائي إلى النقطة الأولى في الفترة الزمنية التي يستعيدها الملفوظ التلخيصي المنطلق، وهي نقطة استرجاعية، ينطلق منها، كمدخل جديد للحكاية-الإطار، ليكشف ضمن توال زمني، لقاء "حنا" بالمهرب "سامي الخوري"؛ ثم ينتقل إلى تلخيص المرحلة التي تلي هذا اللقاء، قبل أن يعيد تفصيلها ضمن مقطعين نصيين (ص.124-125)، فتنغلق الحكاية زمنيا: "الريس اختار نهايته، والحكاية انطوت كما السر" (ص.125)، لينكسر الزمن من جديد إلى الماضي، عبر التساؤل عن "سر الصداقة بين إبراهيم نصار وحنا السلمان؟" (ص.125).

وفي الجزء الثالث عشر، تنبعث شذرات حكائية، في سياق استعادة حكاية شخصية "فيكتور حنا عواد"، لم يرد ذكرها في الملفوظ التلخيصي، لكنه حدث في الفترة الزمنية التي يغطيها؛ وهي تندرج إما ضمن إجراء مجاورة بين موقف شخصية "حنا السلمان" وموقف شخصيات أخرى، كالمجاورة بين حدث ضرب "حنا السلمان" الكاهن، وحدث محاولته الانتقام منه بعد خروجه من السجن (ص.163)، أو تصدر ضمن عملية بسط ردود فعل "حنا السلمان" لحظة حضوره إعدام "فيكتور عواد"، وكذا استماعه لـ"سميرة الناشف" التي تروي له عن تمثيليتها الجريمة مع "فيكتور" أمام المحققين (ص.173-179).

أما الجزء ما قبل الأخير، فقد خصص، باستثناء مقاطع ترتبط بشخصية "إبراهيم" لاستعادة الفترة الملخصة، حيث تتخطب حكاية "سامي الخوري" مع الفرنسية، وذكريات "حنا السلمان" حول أنشطته وعلاقاته، زمن اشتغاله في التهريب (ص.197)، ليتفكك جزء من الملفوظ التلخيصي المنطلق، وفق رؤية زمنية تستعد لإقفال السرد، مركزة على كشف الوضع الاعتباري لشخصية "حنا السلمان"، فتتكرر مجموعة من الأحداث التي وردت في بداية وعرض النص السردي، خدمة لإجراء تدوير الزمن الذي سيوثقه الجزء الأخير، كما رأينا سابقا.

لم تستهدف، إذن، هذه المتابعة التحليلية للمواقع السردية والزمنية التي يكثفها، ويحيل عليها الملفوظ التلخيصي، إلا كشفا عاما لصيرورة الزمن الحكائي، كمكون نص سردي متشظ. وإذا بدا، أحيانا، أنها تقدم تلخيصا لبعض الأحداث، فلأجل القبض على منطق انتظامها على سطح النص السردي. ويبرز أن هذا المنطق يمزق الحكاية ويذريها، عوض أن يجمعها، لتمتزج الأزمنة، على نحو يجعل من تناوب عناصر المفارقة (الاستباق والاسترجاع) اللاحم الأساسي للنص السردي.

كخلاصة عامة، يمكن القول إن تشظي الزمن الحكائي على المستويين الأفقي والعمودي، ينزع، في آن واحد، إلى تقويض وإنعاش ذاكرة القراءة: ففي الوقت الذي تعمل فيه كل بداية جديدة على محو البداية السابقة، تعمل الأجزاء الأخرى، ضمن اتجاه معكوس، على مجاورة الشذرات الحكائية المختلفة. ولئن يلجأ مكون الزمن الحكائي إلى إعادة تنظيم زمن القصة، فإنه، هنا، مكون لرتق أزمنة حكايات متعددة غير تامة. فلا مجال للحديث عن تطور الزمن الكرونولوجي داخل الحكاية، بل يتطور في جزء صغير منها، لإرغامات سياقية، يبرز، بشكل عام، في التحولات الأساسية (الموت، التعذيب، انحسار مشروع التجربة المعيشية...). ومن ثم، لا يمكن الحديث عن عملية التحبيك إلا داخل التجزيء والتشظي، حيث تتحول الحبكة الواحدة إلى حبكات نووية ترتبط بالمحكيات المتعددة.

III- التعالقات النصية الداخلية

حاولت المقاربة في المحورين السابقين، أن تحيط بمستويات اشتغال مادته الحكائية وانتظاماته الزمنية، فكشفت عن نص سردي ينتسج وفق انجدال سردي لتكوينات متعددة، يحكمها التداخل وتشظي تركيبتها السردية والزمنية. وسنحاول في المحور الحالي، مساءلة هذه التكوينات حول وضعها داخل شبكة العلاقات النصية الداخلية. والحال أن دفع المقاربة في هذا الاتجاه، سوف يثير من جهة، مستويات الانعكاس بين المحكيات التي يختلف، سرديا، حجم انشارها، ويرصد من جهة ثانية، نزوع النص السردي إلى عرض ملفوظات انعكاسية تكشف طريقة تلفظه وشفرة بنائه.

1- صيغ الانشطار:

1-1- الانشطارات التخييلية:

يتضح أن محاولة مقاربة هذا النوع من الانعكاسات داجل مجمع الأسرار، سيخضع لخصوصياته السردية والتركيبية. وبما أن كل نص سردي ينحو إلى "الانشطار المرآوي"، يبني نمطا خاصا من الانعكاس، فمجمع الأسرار لا يندرج ضمن هذا الشكل، فلا حكاية تؤطر الحكايات الأخرى، إنما تتشكل الحكاية-الإطار على هرم حكايات عديدة، قد توقفنا، سابقا، عند منطقية توالدها. بيد أنه يحدث أن تدمج حكايات مكونة محكيات نووية تتعدد صيغ تخطيبها، وإمكانية أن تقع هذه المحكيات انعكاسا لها، تظل، أيضا، رهينة باستجابتها لشروط التأويل كما يحددها

دلنباخ(1977)[L.Dallenbach]، حيث يثبت "أن المفتاح التأويلي لا يمكنه أن يفتح منفذ الانعكاس، قبل أن يكشف المحكي عن وجوده ويشير إلى موقعه"[1]. ومن ثم، يفترض أن يحضر الانعكاس، في هذا النص، انعكاسا تضاديا يقيد التعدد، ويلملم التشظي. ويظهر أنه يتبلور ضمن تصور تكثيفي خاص، على اعتبار أنه يشتبك أولا بالتناص الخارجي، فيؤسس ما يمكن أن نسميه 'التصادي' بين مجموعة من المحكيات، أي أن محكيا نوويا يكثف ويختزل مجموعة من المحكيات على شكل سلسلة انعكاسية.

في البدء ننطلق من هذا المحكي النووي:

1- "ما جرى بعد اكتشاف المذبحة شيئ لا يوصف، هربت الناس وبدأت البيوت تحترق. النار تشتعل، والنساء والأولاد يهربون إلى الحقول ويشردون في البراري. والرجال يذبحون بالسكاكين.

يروى أن رجلا طعن في ظهره بسكين فظل يركض حتى وصل إلى محلة الأوزاعي، على باب مدخل بيروت، ومات" (ص.152).

2- "أما عبد الجليل فلا أحد يعرف عنه شيئا. هل هو الرجل الذي لأعدم في ساحة البرج يوم 3 حزيران، أم هو الرجل الذي ذبح في "عين كسرين" في 12 شباط 1860 بتلك الطريقة الوحشية، إذ قيل والله أعلم أن عشرين سكينا غرستفي ظهره وظل يمشي مترنحا ساعات، رافضا أن يموت، ثم سقط في محلة الأوزاعي وهو يعوي.

لا أحد يدري" (ص.159).

يكتنف حكاية شخصية الرجل المطعون الكثير من الغموض، مما أثر على حجم انتشارها السردي: فبقدر ما تنتفي وسائط التبئير، بقدر ما يصعب النفاذ إلى سرها، ولأن 'لا أحد يدري' بدقة، بهذه الحكاية، فستظل عرضة لرؤيات ترجيحية عديدة. غير أن الرؤية العامة، كما يجسدها، في الملفوظ الأول، إسناد المنظور السردي للترهين المجهول: 'يروى'، تثبت فرادة مقتل رجل من أهل القرية، وتحاول افتراضات السارد، في الملفوظ الثاني، أن تتحقق سن هوية "عبد الجليل". إنما يبدو من ربط الملفوظين بالسياق الحكائي العام، كما سنرى بعد قليل، أن "عبد الجليل" سيكون الرجل الذي تحقق حكايته نموذجا مأساويا. ومن ثم، يمكن ترجيح الافتراض الثاني لتثبيت هوية الرجل المطعون،

---

(1) – دلنباخ(1977)، المرجع السابق، ص.63.

لتكون حكاية القتل المروية في الملفوظ الأول، حكاية شخصية "عبد الجليل" ذاته. وبما أن السارد يتخلى مؤقتا، عند استعادتها، عن موقع السرد لفائدة الترهين الغفل، فهي تقع ميتا-محكيا صغيرا. والحال أنها على اقتضابها، تشتغل محكيا انعكاسيا يكثف، ضمن أنماط انعكاسية متباينة، المصائر المأساوية لعدد من الشخصيات.

يمكن أن نقارب المحكيات التي يعكسها هذا المحكي النووي، وفق تراتبية تجسد مستوى الانعكاس. ولا شك أن حكاية شخصية "سانياغو نصار" تشكل الإطار الحكائي الأعمق استثمارا لحكاية مقتل عبد الجليل؛ بيد أن علاقتهما الانعكاسية تحدث، نتيجة إدماج السرد لرواية قصة موت معلن، في كنف التناص الخارجي، كما رأينا في المحور الأول.

"غربته جاءت لحظة موته، في تلك العزلة التي أعادته إلى مناخات كان يعتقد أنها ليست موجودة. فهو حين كان يستمع إلى والده وهو يروي له حكاية المذبحة، وكيف وقف عبد الجليل والسكاكين تمزقه، كان يشعر أنه يستمع إلى حكاية غير حقيقية. "كل الحكايات غير حقيقية"، قال لخطيبته فلورا ميغيل" (ص.44).

يندرج هذا الملفوظ، ضمن قراءة داخلية تحليلية، ينسج السارد، من خلالها، خيوطا تشبك نصه بنص قصة موت معلن. ويتمخض عن هذه العملية التناصية البارزة، انهيار الحدود بين النصين السرديين، حيث تحول البحث عن حقيقة الرسالة الغامضة إلى لحم النص الخارجي بالنص الدامج، لحم الجزء بالكل. والحال أنه يمكن العودة إلى المحور الأول، لمتابعة المسارالسردي لهذا الانفتاح، حيث تلغي القراءة المتدرجة الوجود المزدوج لشخصية "سانتياغو نصار"، عندما تبدد قصة موت معلن غموض وضعيته في الرسالة، أي في مجمع الأسرار؛ فتستحيل "شخصية "سانتياغو" إحدى شخصيات النص السردي الدامج، ويغدو محكيه واحدا من الحكايات المكونة للحكاية-الإطار.

والواقع أن تداخل النصين السرديين يجعل السارد يقرأ أشياء لم يذكرها سارد قصة موت معلن، حيث يدرج حكاية "عبد الجليل" ضمن الحكايات التي رواها الأب لابنه "سانتياغو"، رغم عدم ذكر اسم "عبدالجليل" في النص الأصلي، حسب الترجمة العربية[1]، والترجمة الفرنسية[2]. قد يعود سبب ذلك إلى استبعاد السارد ألا يحكي الأب لابنه مصير"عبدالجليل"، ضمن حكايات القتل التي تعرضت لها عائلة آل نصار عام 1860، خاصة وأن موقعه كمحلل لنص خارجي، يجيز له

---

(1) – غارسيا ماركيز(1984)، سرد أحداث موت معلن، ت. عبدالمنعم سليم .

(2) G.Marquez (1981), Chronique d une mort annoncee, tr. C.Cauffon

استكشاف المسكوت عنه؛ لكن يبدو أن السبب الرئيسي في إقحامه هذه الحكاية، يكمن في رغبته أن يبوأها موقعا بنائيا وانعكاسيا يكشف به تشابك نصه بنص قصة موت معلن. ويمكن القول إن الملفوظ السردي أعلاه، يلخص لحظتين من المسار السردي لشخصية "سانتاغو" لحظة تلقيه لحكاية والده، ولحظة تلقيه لطعنات القتل. وترتبط اللحظتان في علاقة انعكاسية ترسم اشتغال المحكي النووي داخل المحكي-الإطار.

في البدء، يروي الأب حكايات المذابح القديمة، خاصة مقتل "عبد الجليل"، لا لأنه يريد أن يتنبأ لابنه بمصير مماثل، إنما كي يضعه في السياق التاريخي لعائلته، المفعم بالقتل والرعب. ومع ذلك، فهو لا يحكي كي يعرف الآخر فقط، بل كي يأخذ عبرة؛ ولإنه لا يرى هذه العبرة تجسيدا لقدر محتوم، فإنه يضمنها تلميحات إلى صفة الغربة التي يمكن أن تسبب المذبحة، غيرأن الإبن (سانتياغو) لم يتمكن من استنباط المغزى الحقيقي من الحكايات، لأن تقييمه لها كونها غير حقيقية، فوت عليه فرص التلقي الايجابي لها، مما حال دون شعوره بغربته وتوجسات والده. ومن ثم، لن يمنع قفزه علىالحقيقة الحكاية من أن تشتغل وفق منطقها الداخلي الخاص، إذ ستكون عودة "سانتياغو" لحظة تلقيه لضربات القتل، إلى مناخات كان يعتقد أنها ليست موجودة، تحققا جديدا لمصير "عبد الجليل" يصل إلى حدود التطابق: "كما اعتقد [إبراهيم] أنه سيجد تلك الرسالة الغامضة عن موت سانتياغو الذي سوف يصفه الروائي الكولومبي غابريال غارسيل ماركيز وكأنه يصف مقتل عبد الجليل في ساحة "عين كسرين"" (185-186).

يبدو أن طبيعة التداخل التناصي يحكم مسار تشكل انعكاسية المحكي النووي المنطلق، ذلك أن السارد يلجأ إلى قراءة النص الخارجي، لا ليجيب، فقط، على قضايا الرسالة الغامضة، إنما ليجد سياقا حكائيا، يخصب فيه حكاية "عبد الجليل" التي سيثيرها لاحقا. ومن ثم، يغدو هذا المحكي النووي محكيا مشتركا بين نص سردي، يوجد فيه بالفعل، ونص سردي يوجد فيه بالاحتمال، أي أنه يعمل على عكس مصير "سانتياغو" داخل رواية قصة موت معلن، ويستمر في إنجاز هذا الدور عند التناص التمازجي في رواية مجمع الأسرار، وإذا كان الانعكاس الازدواجي يسم علاقة المحكي النووي بحكاية "سانتياغو نصار"، فعلاقته بمحكي شخصية "يعقوب نصار" ومحكي شخصية "إبراهيم نصار"، تثير قضايا انعكاسية جديدة:

"وجاءت تلك الرسالة الغامضة التي رماها يعقوب في الصندوق وقرر إلغاء كل شيء.

أنا متل عبد الجليل"، قال، "لعنة عبد الحليل لاحقتنا"

"مين عبد الجليل"، سألت سارة.

"هو يللي مات بالضيعة، ورجع ومات ببيروت، ما بعرف، أنا ما بعرف شيئ" (ص.154).

لا شك أن لعبة الانعكاسات داخل هذا الملفوظ، لا تستند إلى المرجعية النصية الخارجية، على اعتبار أن المحكي النووي لشخصية "عبد الجليل" ينتمي فعليا إلى النص السردي-الإطار، بل يجاور هذا الملفوظ ذاته؛ بيد أن تكثيفه لمصير "سانتياغو نصار" لحظة اشتباكه مع هذه المرجعية، قد رسخ وظيفته الانعكاسية. ويبرز أن مصير "يعقوب نصار" قد تأثر بمصير "سانتياغو" الذي يعيد تكرار مصير "عبد الجليل"، لتتحقق الانعكاسات داخل مسار حلزوني، ذلك أن "يعقوب نصار" يصطدم بعودة اشتغال مأساة "عبد الجليل"، رغم الجهد الذي يبذله لنسيانها؛ وهو جهد يعادل عدم تصديق "سانتياغو" لها، إنما النسيان ليس كعدم التصديق: إنه بالنسبة لشخصية "يعقوب"، هروب من الحكاية المشحونة بالرعب التي تشكل قرية "عين كسرين" فضاءها: "ما بقي بعين كسرين إلا ما عندو طموح، وأنا شو عم بعمل هون، لازم أتزوج وخلف الأولاد ويصير معي مصاري وأنسى. لم تكن سارة تعرف ما يريد أن ينسى ..."(ص.146).

لذلك، لا يعود صمت "يعقوب" عن الحكي إلى عدم معرفته بتفاصيل الحكاية، بل لأنه يعتقد أن تناسيها سيجنبه خطرها، خاصة أن الهروب إلى كولومبيا لن ينسيه الحكاية، أو يجنبه إعادة إنتاجها. ومن ثم، يشكل إلغاؤه للسفر التفافا على "اللعنة"، إنما إذا كان تصرفه ضروريا لتجنب "تكرار" المذبحة، فإنه يسبب له، أيضا، الحسرة التي قضت عليه؛ وهو شكل لتصريف "لعنة عبد الجليل"، ضمن سياق استعاري يبلور هذا المصير المعدل، ليكرس مصير "عبد الجليل" كمأساة مركزية. والحال أن صياغة دائرة الانعكاس على هذا الشكل، تدمج أيضا، مصير شخصية "إبراهيم":

1- "هل يعرف إبراهيم من هو عبد الجليل؟

إبراهيم لم يكن معنيا بتلك الحكايات. قراره بالهجرة جاء لأسباب أخرى. من المرجح أنه قرر السفر بعد حادثة سباق الخيل" (ص.154).

2- عشية تلك الحرب، قرر إبراهيم نصار الهجرة إلى امريكا اللاتينية، واختار المكسيك. كان يعلم أن آل نصر موجوودون في بلدين هما كولومبيتا والبرازيل. منذ البداية قرر استبعاد البرازيل لأنه لا يحب اللغة البرتغالية، أما كولومبيا فقد ارتبطت في ذاكرته بمذبحة تعرض لها أحد فروع العائلة" (ص.185).

يعمل هذان الملفوظان على بلورة عملية الانعكاس، وفق مسار خاص يخالف مسار الانعكاس السابق في مصير "يعقوب نصار"، لكونه يرتهن إلى شروط الوضع الاعتباري لشخصية "إبراهيم"؛ ذلك أن "إبراهيم"، رغم أنه يقرر السفر هربا من الموت، لم تكن علاقته بـ"عبد الجليل" في مثل الوضوح الذي يرهق ذاكرة والده "يعقوب". بيد أن جنوح السارد إلى التصادي بين مصيريهما، يجعله يتساءل عما إذا كان "إبراهيم" يعرف حكاية "عبد الجليل"؛ وهو تساؤل لا يتوجب أن يخفيه ترجيحه لحادثة سباق الخيل كباعث عن إقرار "إبراهيم" السفر، بل يفترض تأويله داخل سياق انعكاس المصائر، حيث إن مجرد ذكر حكاية "عبد الجليل" في سياق الحديث عن حكاية شخصية "إبراهيم"، تطلع خفي إلى الربط الانعكاسي بين مصيريهما. وإذا كان السارد بذلك لا يستبعد أن يشكل مقتل الجوكي "عباس" سببا في قرار "إبراهيم" الرحيل، فلكونه يفترض أن القتل يعيد "إبراهيم" إلى فضاء حكايات قديمة لا يهتم بها. وباستئناف الصراع لدائرته من جديد، ونشوب حرب جديدة، يغدو الرحيل ضروريا لتجنب مصير أجداده؛ بيد أن الرحيل ذاته يظل محكوما بالصورة التي يشكلها "إبراهيم" عن الأماكن التي يمكنه الذهاب إليها، حيث عليه أن يتجنب أماكن لا تنصب له أشراك الغربة أو القتل كـ"سانتياغو نصار". غير أنه "يعلم أن قراره مستحيل التنفيذ" (ص.185)، ليظل في بيروت إلى حين موته في "ظروف غامضة"، مستعيدا ، إذا أمكن ترجيح موته بسبب حسرة السفر، مصير والده. ومن ثم، لم يحل عدم اهتمام "إبراهيم" بحكايات القتل دون تعرضه لـ"لعنة عبد الجليل".

يبدو أن تصادي هذه المصائر مع مصير شخصية "عبد الجليل"، يتحقق على درجات وأنماط متفاوتة: إنه واضح وقوي في مصير "سانتاغو"، وخفي وخافت في مصيري "يعقوب" و"إبراهيم". والحال أن هذا التدرج يعود، أساسا، إلى مسار اشتغال حكاية شخصية "عبد الجليل"، داخل النص السردي، كحكاية مصير: فهي تشكل نقطة تقاطع نصين سرديين، وحاول السارد معالجتها في البدء داخل النص السردي الخارجي: <u>قصة موت معلن</u>، حتى اكتسبت موقعا انعكاسيا وتكثيفيا في حكاية "سانتياغو"، ثم يعود به إلى النص-الإطار ليبلور انعكاسات جديدة على أساس كونها حكاية مركزية تعيد المصائر الأخرى إنتاجها وفق أشكال استعارية مختلفة؛ ويعني ذلك أن النص السردي يشيد انعكاسية جديدة لا تقوم فيها حكاية صغيرة على عكس الحكاية-الإطار، إنما يغدو حدث القتل صورة نووية تتوالد، بصور مختلفة، داخل المصائر الأخرى. والحال أنه يمكن توسيع دائرة انعكاسيتها، لتشمل البدايات المتجددة للصراعات الدموية، ذلك أن مركزيتها أوقفت العد التنازلي

لتواريخ الحروب عند تاريخها (1860)، كما فصلنا ذلك في محور الزمن؛ لتكون المذابح اللاحقة إعادة إنتاجها بصور يتفاوت حجم قتامتها.

من جهة أخرى، ينفتح النص السردي على نصوص سردية وشعرية تشتبك ضمن تعالقات نصية، فتحدث، عبر التصادي، تقابلات نصية مقارنة تتقاطع وتتقارع على إحدى الموضوعات. ومن ثم، نعتبر أن توالد موضوعة الغربة داخل محكيات صغرى، ينتج عنه خيط نصي يربط في ما بينها؛ وهو ما يمكن استثماره كعلاقة انعكاسية متعددة الأبعاد.

في البدء نعرض لهذا الملفوظ:

"ماهو هذا الشعور بالغربة؟

هل هو الحنين أم الوقوع في لغة أخرى؟

هل هو اقتراب من الموت، أم اختلاط الحقيقة بالمنامات؟

هل "مرسو" هو الغريب في الجزائر، أم أن الجزائري الذي قتل، والذي لا يذكر أحد اسمه، هو الغريب؟

هل كان سانتياغو نصار غريبا، أم أن الغريب هو بيار دوسان رومان الزوج المخدوع الذي وقع في مصيدة تلك الجريمة الغريبة؟

وإبراهيم يعقوب نصار مات وحيدا، ولانعلم من قتله. هل قتل إبراهيم نصار، أم مات بالسكتة القلبية؟ هل الغريب هو إبراهيم، أم نورما الوحيدة في شارع وبيت لم يعد بيتها؟

سيدنا آدم عليه السلام هو الغريب الأول" (ص.41).

يبرز هذا الملفوظ التساؤلي انتقال السارد بين فضاءات روائية، تتأسس حبكاتها على غربة شخصياتها الرئيسية؛ إلا أن تعدد أشكال الغربة لا يتيح للسارد إمكانية تحديد الشخصية الغريبة داخل كل فضاء روائي، فتتوالد افتراضاته التقابلية إلى حين التوقف عند شخصية دينية، لا تحتمل غربتها التساؤل والافتراض، لأن السارد يلمس فيها التجسيد الأول للغربة البشرية. ومن ثم، ستغدو حكاية غربة"آدم" حكاية نووية، ستعيد الشخصيات الأخرى إنتاجها، كل حسب تجربتها المعيشة. والحال أن هذه الحكاية الدينية تشد إليها ثلاث نصوص روائية: الغريب، وقصة موت معلن، ومجمع الأسرار: النص-الإطار. وتفترض كل محاولة لرصد امتداد صورتها النووية داخل فضاءاتها، البحث عن المحكيات الصغرى التي تعيش شخصياتها وضعية الغربة. على أن مسعى الدراسة لا يتجاوز، عند كشف اشتغال هذه الحكاية النووية، إطار النص السردي، بمعنى أنه

سيقارب الملفوظات التي تحيل على النصوص الخارجية، باعتبارها قد استحالت جزءا مكونا للنص السردي: مجمع الأسرار.

تقتضي المقاربة إعادة طرح حكاية غربة آدم"، كما يعرضها النص السردي، على اعتبار أنها تشكل محكيا نوويا، ستعيد إنتاجه محكيات أخرى، ضمن علاقات الانعكاس، ويتوجب أن تلمس مستوياته المختلفة، تبعا لمعالجة النص السردي لشكل غربة شخصياتها.

1- آدم هو أول شاعر عربي، وليس الملك الضليل امرئ القيس كما يعتقد الجميع.

آدم هو الشاعر الأول والإنسان الأول، ولغته هي اللغة الأولى. لغة الجنة والنار والسماء، ثم جاءت اللعنة التي مزقت اللغة في برج بابل.

وكان آدم يبكي" (ص.41-42).

2- "قال الشيخ أبو القاسم الجنيد، ﷺ، رأيت في منامي آدم يبكي، فقلت ما يبكيك يا أباه وقد غفر لك الله ما سلف وأوعدك الجنة، فناولني ورقة وإذا فيها هذه الأبيات.

أتحرقني بالنار يا غاية المنى	**ونار الهوى أحر من الجمر**
شغفت بجار لا بدار سكنتها	**على الجار أبكي لا على الدار"**

(ص.42).

يحيل هذان الملفوظان والمقاطع التي تليهما، استنادا إلى التصور الديني، على مصير آدم" بعد طرده من الجنة؛ ويمتزج من خلالهما عرض الشعور بالغربة مع عرض الممارسة الشعرية، كنشاط لغوي يحتضن التجربته الجديدة على الأرض. بيد أن السارد لم يستعد القصيدة الشعرية التي تذكر مصادر قديمة، كما يثبت عبد الفتاح كليطو (1995) [1]، أن آدم" نظمها في ظروف مختلفة بعد طرده من الجنة، وتدشين ابنيه رحلة العنف والقتل، إنما يستند إلى فضاء شعري آخر، لا صلة له بقصيدة

---

(1) " إذا كانت العربية عند بعض المؤلفين هي لسان الجنة، فماذا سيكون لسان الهبوط؟ هل سيستمر آدم، بعد طرده من الجنة في التكلم بالعربية، أم سيعبر بلسان آخر؟ سنعرف ذلك بفضل الكتابات التي أثارتها قصيدة لآدم. لأن آدم لم يكن أول نبي فحسب، وإنما كذلك أول شاعر. لقد بكى هابيل في أبيات تشكل أول نشيد جنائزي وأول رثاء في الشعر العربي. وكثيرا ما ترد تلك الأبيات في التواريخ القديمة، في الفصل المخصص لقابيل وهابيل وفي تفاسير القرآن".
عبد الفتاح كيليطو(1995)، لسان آدم ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ص.

آدم" القديمة، كي يشيد شكل الغربة الآدمية على الحنين إلى الفضاءات الأولى؛ حيث يحاول أن يضفي على تجربته بعدا جديدا، بإدماجها في علاقة تناصية مع شعر، يسنده الجنيد" لـ"آدم" في سياق حلمه (الصوفي). ويتيح هذا التخريج التناصي الجديد تعميق غربة آدم" المزدوجة: فإ ضافة إلى استحالة عيشه في فضاءات يضنيه الحنين إليها، يغترب، أيضا، عن لغته الأولى، إذ يفترض أن تكون اللغة التي يعبر بها آدم" غير اللغة العربية (لغة الجنيد)، وهي لغة الجنة. ومن ثم، يشكل فقدان اللغة الأولى نتيجة لفقدان الوضعية البدئية، كما يثبت كيليطو(1995) عند مناقشته السيوطي: "هكذا كان فقدان لسان الجنة، واحدا من عواقب الهبوط. سلب آدم العربية، فاكتسب إن جاز التعبير، بالسريانية لغة المنفى. وضعيته الجديدة هي عقاب: لقد طرد من الجنة ومن العربية"[1].

ليس ضرورة، هنا، التحقق مما إذا كان لسان آدم" في الجنة هو ذاته بعد أن طرد منها، بل يهم انتقاله المفترض إلى نسق لغوي جديد يعبر عن وضعيته الجديدة. ليتضح أن الغربة الأولى التي تؤسسها حكاية آدم"، تنبني على الفقدان؛ وعند الحديث عن اشتغالها داخل المصائر الأخرى التي تبلورها المحكيات الصغرى المكونة، سوف تكون هذه الموضوعة قاعدة لكل انعكاس ممكن.

والحال أن أشكال الانعكاس قد تتفاوت أو تتقاطع حسب تجارب الشخصيات المعيشية. ومن بين المحكيات الأشد ارتباطا بحكاية آدم"، حكاية شخصية "سانتياغو نصار". وستمكن العودة إليها من الكشف عن مستوى آخر يتصادى مع الانعكسات السابقة.

1- "لم يكن سانتاغو نصار غريبا كما آدم، كل الذين عرفوه اعتقدوه اسبانيا، أو اعتقدوا أنه يحمل مزيجا من الدم، مثل ملايين سكان أمريكا الجنوبية. غربته جاءت لحظة موته. في تلك العزلة التي أعادته إلى مناخات كان يعتقد أنها ليست موجودة" (ص.44).

2- "لم ينس لغته على الرغم من أن أمه لم تكن تتكلمها" (ص.37).

3- "لماذا كان الغريب اللبناني هو الضحية؟ هل لأنه كان يتكلم لغة أخرى؟ أم لأنه بدأ ينسى لغته" (ص.39).

4- "ما هو هذا الشعور بالغربة.

هل هو الحنين أم الوقوع في لغة أخرى" (ص.41).

5- "كان سانتياغو نصار غريبا وعاجزا ووحيدا. غربته هي لغته التي لا يتكلمها" (ص.45).

---

(1) نفس المرجع،ص.38.

يكشف الملفوظ الأول عن الحوار التناصي بين حكاية غربة آدم' وحكاية غربة شخصية 'سانتياغو نصار'. وهذا الحوار الذي ينبني على التصادم والتباعد بين شكلي الغربة، يؤسس لانعكاس نوعين يلحم المصيرين، لتقاطعهما عند موضوعة الفقدان، ثم يفصلهما عند تباين أشكال اشتغال هذه الموضوعة. ولذلك، يخضع شكل الانعكاس بينهما لوضعيهما الاعتباريين: فغربة آدم' تبتدأ لحظة الانتقال إلى فضاء ليس فضاءه المألوف، بينما يشعر 'سانتياغو نصار' بالغربة عند البرزخ الذي يفصل حياته عن موته. ويفتقد الأول مكانة، يأمل العودة إليها باستمرار، بينما الثاني لا يشده الحنين إلى فضاء افتقده، إلا إذا كان هذا الفضاء معنويا، حيث بدأت ذاكرته تشتغل من جديد داخل فضاء الحلم: " الغرابة هي الموت الذي يشبه الحلم" (ص.38)، فاستعاد الحكايات القديمة، بقيمها الإيجابية والسلبية. لذلك، لم تكن غربته نفيا عن المكان، بل هي العزلة (وسط الأهل) والاندهاش، عكس وهمية الإنتماء، بالرعب الكامن في الواقع. واختيار الحلم لمزج الذاكرة بالموت يدفع هذه الغربة لتأخذ طابعا خاصا، لأنه مجال لاشتغال اللاشعور، ويمتزج فيه المعقول واللامعقول. وما دامت الحكايات التي رويت لـ'سانتياغو' قد سقطت في اللاشعور، بفعل طول نفي حقيقة وجودها ونسيانها، فعودتها على إيقاع الطعن العنيف، تقلب منطق الأشياء، حيث يغدو الواقع الذي جعله ينكر وجود المذابح واقعا زائفا، والواقع المكبوت واقعا حقيقيا؛ وهو ما يجعل السارد يقرأ استعاريا هذا الموت داخل المنام، بقوله مستعيداً الحديث النبوي الشريف: 'الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا' (ص.38). وينتبه 'سانتياغو نصار' إلى حقيقة وجوده لحظة موته، وكأنما الموت انفتاح على الحقيقة المغيبة وراء الوهم.

إذا كان الانعكاس ممكنا عند مقارنة الغربة الأولى وامتدادها في الغربة الثانية، فلأن 'سانتياغو' يفقد الوهم واليقين معا، كبديل لفقدان المكان في حكاية آدم'؛ لتتأسس العلاقة الأولى بين الحكايتين، على أساس النفي خارج الفضاء المادي أو المعنوي. وتترسخ هذه العلاقة كلما توغلنا في التقابلات الأخرى التي يبلورها النص السردي، حيث تحيل الملفوظات الأخرى على عنصر تقاطع جديد، كشفنا قبل قليل، عن جانبه الأول الذي يتعلق بفقدان آدم' للغة الأصلية. وعندما يتحقق هذا الفقدان سببا آخر في غربة آدم'، فإعادة إنتاجه في مصير 'سانتياغو' سوف تشرطه خصوصية تجربته الزمنية. والحال أنه لم يمهله الموت، ليعبر كما آدم' عن غربته، إنما كان مقتله وشعوره بالغربة متلاحمين. ومع ذلك، فلحظة الغربة هاته، على قصرها، ليست سوى تفجير لغربة متأصلة تعبر عن ذاتها لحظة الموت. لذلك، يرى السارد أنها نتيجة لمسار علاقة 'سانتياغو' بلغته الأم التي تجسد هويته، إذ تكشف تساؤلات افتراضية،

بشكل مباشر أو غير مباشر، كما تبرز الملفوظات أعلاه، أن التعامل مع اللغة لعنة خطيرة تؤدي إلى الغربة أو الموت أو هما معا. ومن ثم، سيعكس الانفصال القسري لـ"آدم" عن لغته الأصلية، انفصالا متدرجا لـ"سانتياغو" أيضا، عن لغته الأصلية، ذلك أن استحالة التواصل بلغته ستؤدي به حتما إلى زوالها، ليشكل التعبير بلغة أخرى بداية غربة، لم يفطن إليها إلا متأخرا. ومن ثم، تشتغل حكاية "آدم" داخل حكاية "سانتياغو"، على التوافق والتعارض معا: فإذا كان التعارض واضحا بما يثبته السارد، فالتوافق الانعكاسي ينبني على التصادي الذي يبلوره الفقدان، حيث إن فقدان اللغة أو نسيانها، يكثف كل أشكال الفقدان الممكنة. إنه فقدان الأرض، والأهل، والحدود بين الحقيقة والوهم.

وفي سياق تحليل السارد لشكل غربة "سانتياغو نصار" داخل رواية قصة موت معلن، يدرج نصا روائيا آخر، طالما نوقش عند الحديث عن موضوعة الغربة كمبحث فلسفي:

"ألبير كامي قدم اقتراحا آخر فالغريب في روايته يقتل. غريبنا العربي ذبح كالنعاج، والغريب الفرنسي قتل جزائريا لأن الشمس أحرقت عينيه. الأول مات بمجانية، والثاني قتل بمجانية. الأول كان عربيا وضحية، والثاني كان فرنسيا وضحيته عربية. الفرنسي كان غريبا بين العرب في الجزائر، واللبناني كان غريبا في بلاد بعيدة" (ص.39).

يندرج هذا الملفوظ ضمن القراءة التأويلية التي يمارسها السارد ليشبك نصوصا سردية متعددة حول موضوعة الغربة؛ وهي عملية تناص، متعددة الأبعاد، يقودها السارد/ المحلل هنا، ليبلور المفارقة التي تحايث الشعور بالغربة، بإبرازه نتيجتين متناقضتين: فعلى هذه الدرجة من التصادم بين شكلي الغربة، يؤسس السرد شكلا جديدا لتعالق نصي، يغدو وفقه النص الخارجي: رواية الغريب متعارضا ومتصاديا في الآن ذاته، مع النص السردي الداخلي الذي يدمج قصة موت معلن وحكاية آدم. ويبدو التعارض بينهما واضحا عند ملامسة غربة الشخصيات الروائية الفاعلة، بما فيها شخصية "سانتياغو"، على اعتبار أن نص الغريب ينتسج ليؤسس شكلا آخر للغربة يجمع نتيجتيها المتعارضتين، حيث تجد شخصية "ميرسو" ذاتها، خلافا لشخصية "سانتياغو" التي تعيش وضعية الضحية المطلقة، ضحية ومجرمة في الآن ذاته. أما التصادي الممكن مع هذا النص الخارجي، فلا يمكن الكشف عن بعض مستوياته إلا إذا دفعنا التحليل خارج تسجيل التعارض الظاهر؛ ذلك أن وحدها الإشارة إلى هذا النص الروائي في خضم معالجة موضوع الغربة، تجعل ترصد الامتداد الخفي داخل النص السردي أمرا ملحا. ولئن لا يمكن القطع بضرورة قراءة الغربة في مجمع الأسرار على ضوء الرؤية الدلالية في الغريب، فإن النص السردي الدامج يتمسح بهذا الشكل على مستوى

النصي-الكبير، ليثبت الطابع المزدوج لغربة المجتمع الروائي، بشكل عام، داخل تجربته الزمنية التخييلية: "هكذا في لبنان تأتي الحرب فتلغي المسؤوليات، وبدل أن يحاكم الجرم تحول الحرب الجميع إلى مجرمين وضحايا" (ص.112).

وبما أن زمن القصة في مجمع الأسرار، يتمفصل على تواريخ الحروب العديدة، فسينبني هذا التصادي على مستوى الشعور بالغربة التي تؤدي إلى الموت أو القتل معا. بيد أن هذا التأويل يظل رهينا بسبب غربة "ميرسو" الذي لا يمكن القول إنه السبب ذاته في غربة المجتمع الروائي في ظل الحرب: فغربة "ميرسو" غربة "وجودية" تنشأ من تجربة المفارقة بين وجوده المادي ووعيه، كما يثبت جون كروتشانك(1986) في قوله: "يقصد كامي من لفظة العبث، بوجه عام، انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابده ويعانيه"[1]. بينما تنشأ غربة المجتمع الروائي من التصادم مع واقع يفرز الموت والرعب بشكل عام. ومع ذلك، يحفزنا هذا التفاعل مع رواية الغريب إلى تتبع انعكاساتها الممكنة على المستوى النصي-الصغير. وتبدو حكاية شخصية "حنا السلمان" أبرز بنية نصية مكونة تتصادى مع حكاية شخصية "ميرسو"؛ إنما يظل تصاديا خافتا لا يلغي الاختلاف بين شكلي الغربة وأسبابهما. وتشكل أصغر سماته تعارض أسباب اعتقالهما. فـ"ميرسو" يدخل السجن لقتله جزائريا بـ"دم بارد"، بينما "حنا السلمان" يسجن ويعذب بسبب جريمة لم يرتكبها. إلا أن كليهما حكم بالإعدام. ومن ثم، تبدأ ظلال التماثل في رسم تشاكل التجربتين في بعض مظاهرهما. والحال أن استعادة هذه الظلال المتعاكسة تثير استعادة أخرى لتفاعل نصي داخلي بين حكاية شخصية "حنا السلمان" وبنيات نصية مدمجة فيها، حيث ستتحقق عملية التحليل مزجا لتفاعلين نصيين في آن واحد، وترتبط هذه التقابلات بالفترة الزمنية التي تفصل المعتقلين عن الإعدام، وترتكز على ثلاث تقاطعات أساسية: يرتبط التقاطع الأول بالزيارة الوحيدة التي يتلقاها كلاهما من طرف صديقتيهما، حيث تزور "ماريا" "ميرسو"، وتزور "نورما" "حنا السلمان". ويرتبط التقاطع الثاني باستقبالهما، معا، كاهنين ليعترفا لهما بأخطائهما. بيد أن تعاملهما مع الكاهن يختلف، حسب وضعيهما الاعتباريين اللذين يرتبطان برؤيتهما إلى الدين والكاهن ذاته: فـ"ميرسو" لا يعتقد بالكاهن ودينه، فطرده من زنزانته. أما "حنا السلمان" فطرد الكاهن الذي زاره، لا لأنه لايعترف به، بل لكون الكاهن لم يصدق أنه بريء. والحال أن نوعية هذه العلاقة

[1] جون كروتشانك(1986)، البير كامي وأدب التمرد، ترجمة علال العشري، ص.78.

مع الدين، تحكمها في الحالتين نوعية الشعور بالغربة: فشعور "ميرسو" ناشئ من شعوره الدائم بالعبث، كما أثبتنا لكروكشانك قبل قليل، ولن يقوم خطاب الكاهن الديني، إلا بتعميق هذا الشعور لديه. بينما تتوثق علاقة "حنا" بالدين عند شعوره تحديدا بالغربة، كشعور بازدواج شخصيته، لا بالمعنى المرضي (Pathologique)، ولكن من خلال غربته عن ذاته وجسده، كما تبرز هذه المقاطع:

1- "لماذا قتلت".

"والله ياسيدنا مابعرف، يمكن مش أنا".

"شو، شوعم نلعب معك"، صرخ القاضي.

"لا هيدا أنا، بس ما بعرف" (ص.63).

2- "يحك جسمه بشكل دائم ويشعر بالغربة عنه. كان يشعر أن جسمه جسم رجل آخر. عندها اقتنع بوجود الروح والله. كان يشعر أن روحه تنفصل عن هذا الجسد الذي تسكنه. الآلام المبرحة التي يشعر بها لم تعد تعني له شيئا. وكان يترك الآلام لجسده، ويمضي إلى معانقة الروح. يتفرج على جلده المتقرح وقشوره البيضاء وكأنه يتفرج على إنسان آخر. وصار يفتح الكتاب الذي أرسله له الأبونا سرجيوس، ويقرأ حكاية مار الياس الحي ...

يجلس حنا في سريره، يشرب كرعة ماء، ويبدأ بقراءة هذه المقاطع من كتاب "الملوك الثاني".

"وكان عند إصعاد الرب إيليا في العاصفة إلى السماء، أن إيليا واليشع ذهبا من الجلجال. فقال إيليا لا ليشع أمكث هنا لأن الرب قد أرسلني إلى بيت إيل..." (ص.102).

تغدو شخصية "حنا السلمان" شخصيتين: الشخصية القاتلة التي اكتشفها المحقق، فصدقه الجميع، والشخصية الضحية الواعية ببراءتها. وعلى ضوء هذا الإزدواج ينسج "حنا السلمان" علاقاته داخل السجن، ويعيش وجودا منفصلا بين روحه وجسده.

لا يفترض هذا الشعور المبني على الانفصال، الانتقال كما "آدم" أو "سانتيغو" داخل فضاء المادي أو المعنوي، بل هو شعور داخلي يلازم الذات: فلئن يمكن تأويل غربة "ميرسو" كانفصال (جودي) بين حاجة ذهنه ومنطق انكسار العالم فيه، فالانفصال في غربة "حنا" تحكمه المرجعية الدينية، كما تبرز قراءته لحكاية مار الياس. والحال أنه ينبغي رصد هذه العلاقة ضمن إطار التعلقات النصية الممكنة، لأن النص السردي المتعلق به يؤدي وظيفة انعكاسية. ومن ثم، فالنص "الاستشهاد" الذي يتكرر هنا لا يكتسب معناه، بتعبير أنطوان كامبنيون (1980) [A.Compagnon]، إلا بوجوده

داخل العمل الذي يقوم بتحويله وتشغيله. وبذلك، يرتبط مفهومه بمفهوم اشتغاله[1]. إنه، تبعا لذلك، لا يعاد هنا، كي يبرز الهوية الدينية لـ"حنا السلمان"، أو يكشف عن تنفيذه لنصيحة "نورما": "ما في إلا مار إلياس يمكن يخلصك" (ص.91)، بل يشتغل ليعكس مصير "حنا السلمان" على نمط التحويل، بمعنى أن النص الديني، بشكل عام، يقدم حالة انفصال جسد المسيح عن روحه، حين ستصعد روحه إلى السماء وتبقى جسده للصلب. وتقوم الحكاية الدامجة له بتحويل هذا الانفصال، استعاريا، ليتجسد مصير "حنا السلمان" في عذاب جسده وانعتاق روحه.

وفي التقاطع الثالث، يمكن أن نشير إلى لجوء "ميرسو" و"حنا السلمان" معا إلى الذاكرة لتشكيل فضاءات حميمية يتفيئان بها من فضاء الزنزانة المعادي. والحال أن القول بتصادي ممارسة التذكر عند الشخصيتين، لا يستتبع القول إن الحكايات التي يتذكرانها تتصاديان أيضا، لا لأن "حنا السلمان" يهتم بحكايات تختلف عما يتذكره "ميرسو"، بل لأن رواية الغريب لا تتضمن حكايات يستعيدها "ميرسو" بعينها. إنه يكتفي بإشارات متفرقة إلى وجوه مضت وفضاءات أخرى، لا نستطيع القول إنها تشكل حكاية كما الحكاية التي يتذكرها "حنا السلمان". وبذلك، نتصور أن التصادي مبني أساسا على عدم الملل من التذكر:

تقول شخصية "ميرسو":

1- "لم يعد يسئمني أي شيء منذ اللحظة التي تعلمت فيها أن أتذكر"[2].

2- "فهمت إذن أن الإنسان الذي لايستطيع أن يعيش يوما واحدا، يمكنه أن يعيش مئة عام داخل السجن دون مشقة. سيكون له من الذكريات ما يجعله لن يمل. إن ذلك بهذا المعنى امتياز"[3].

وتقول شخصية "حنا السلمان":

"إن ذكريات يوم واحد تكفي لقضاء العمر كله في السجن. قال لها إنه عاش مع صورة ذلك اليوم من حياة جده المسكين" (ص.134).

تحدد شخصية "حنا السلمان"، على خلاف شخصية ميرسو"، حكاية مركزية تلغي جميع الحكايات الأخرى، فتجعله يسافر خارج حيطان السجن، وخارج جسده الذي يتعذب؛ ويتعلق الأمر بصورة تجسد مصير حكاية "الجد"، واستعادتها في صلب حكاية شخصية "حنا السلمان"، يدفع إلى

---

(1) A.Compagnon(1980), La seconde main ou Le travail de la citation p.26

(2) A.Camus(1957), L etranger, p.122.

(3) نفسه،ص.123.

تحويل هذا الانشداد إليها إلى موضوع للتعالق النصي الداخلي. ويمكن أن نبسط بنيتها السردية ضمن هذين المقطعين:

1- "أنا لم أره، قال حنا، لكن جدتي كانت تبكي والمرأة تبكي. قالت المرأة إنها رأت الرجل منتفخا ونائما وسط الشارع الترابي الذي يتفرع من طريق "الشام" و"الأشرفية". تقدمت منه ورشت عليه الماء، وجلبت له كسرة خبز، لكنه لم يستطع أن يأكل (...) قالت إن الاحتضار طال، والرجل تعذب كثيرا قبل أن تخرج روحه من جسده "(ص.135).

2- "عشت في الزنزانة وأنا عم بتذكر، يالطيف كيف الذاكرة ما بتخلص".
حنا لا يعرف لماذا كان الرجلان وكأنهما بلا ذاكرة. أخبراه حكايات كثيرة، لكنها لم تكن تكفي الزنزانة، فأمضيا الوقت في المشاحنات" (ص.136).

يندرج الملفوظان ضمن ميتا-محكي، تضطلع فيه شخصية "حنا السلمان"، بدل السارد الأول، بدور الراوي، فيشيد إلى جانب صوت المرأة، بنية نصية صغرى تتشكل في موقع نصي واحد، محكيا نوويا. ويبرز أنه يبلور مقصدية دلالية تكثف موضوعة العزلة والاغتراب، لوقوعه قوة استحواذية في ذاكرة "حنا السلمان"؛ مما يجعل القبض على وظيفتها داخل حكايته إجراء لكشف نمط الانعكاس الذي تؤسس له.

يظهر أن حكاية الجد الغريبة لا تتيح لسجين يعاني ثقلا نفسيا، من حجم انتظار الموت إعداما، فرصة الارتحال إلى أماكن فسيحة، يتقمص خلالها أدوارا مختلفة تنسيه وضعيته الحالية. لذلك، فارتباط "حنا السلمان" بها، يفرز مفارقة تعمل على تعزيز موقع ووظيفة هذا المحكي النووي. وعكس ذلك، يتبدد بسرعة، نسغ حكايات السجينين الآخرين: أحمد العتر" و"منير سلوان"، لأنهما يتذكران حكايات لا تشكل، حسب النص السردي، سياقا لقضايا جوهرية، كما قضية المصير المأساوي للجد. وبذلك، ينفد معينها بسرعة، وتترك المجال لمشاحنات يومية. لا بد، إذن، أن تكون الحكاية حقيقية، لتستطيع أن تدرج السجين إلى دواخله، فتكثف وتعكس حكايته الخاصة. ومن ثم، تدفع الشخصية إلى تحمل مأساتها، عبر رؤية مصيره في مصير الآخرين؛ وهو شكل انعكاسي يحيل

على إحدى مساعي حكي حكايات 'ألف ليلة وليلة'، حيث تسعى 'شهرزاد' إلى دفع 'شهريار' إلى نسيان مصيبته البدئية عبر حكيها له مجموعة من الحكايات تماثل حكايته الخاصة[1].

لئن كانت هذه الحكاية النووية تؤدي هذا الدور التطهيري، فلأنها تحتوي على صورة تتشاكل معها، استعاريا، صورة 'حنا السلمان' في علاقته مع ذاته. ويتأسس هذا التشاكل الانعكاسي عند تقاطع حكاية 'حنا' مع حكاية 'الجد' في إشارتين نصيتين: ترتبط الأولى بسمة الانتفاخ، والثانية بخروج الروح من الجسد، ذلك أن 'حنا السلمان' سينتفخ بدوره لأكله الملح، داخل السجن، وستنفصل، استعاريا، روحه عن جسده؛ وهو أصل استحواذ هذه الصورة/ الحكاية على ذكرياته.

هكذا يظهر أن محاولة البحث عن التماثل داخل التعارض بين حكاية 'حنا السلمان' ورواية الغريب، أفضت إلى رصد التناص الداخلي على ضوء التناص الخارجي، مما يجعل النص يبني انعكاسا جزئيا آخر بناء على قراءته لنص خارجي.

في مستوى آخر، نستكمل التوقف عند أشكال الغربة، عبر معالجة هذا المقطع:

'جوليا كانت غريبة، لا يحتاج الإنسان إلى جدنا آدم ﷺ وإلى قصائده كي يكتشف أن الغربة لا تفترض الهجرة أو الطرد من الجنة. يستطيع الإنسان أن يكون غريبا في بيته وبين جيرانه، الغربة هي هذا الصواخ الذي يخرج من الأعماق ويتخذ شكل الزغاريد' (ص.52-53).

يمثل هذا الملفوظ ميتا-خطابا تعليقيا حول مصير'جوليا'، وينزع إلى التشكل بؤرة نصية تشد إليها البنيات النصية التي يتعارض فيها مضمون الغربة مع مضمون حكاية 'آدم' النووية. بيد أن مستويات الانعكاس مع هذه الحكاية يظل رهينا بنوعية تجربة الشخصية المعيشة: فإذا كان الانعكاس ثابتا على مستوى الشعور المشترك بالغربة، فإن أسباب هذا الشعور وأشكاله، تتجه إلى التعارض مع شكل غربة آدم'. والحال أن هذا الملفوظ يحضر تكثيفا لشكل الغربة، كما يرغب السرد بلورتها؛ فهو يتأسس داخل التفاعل مع غربة 'آدم' البدئية، شكلا لغربة داخلية تسكن الشخصية، بسبب مفارقات واقعها المعيش، فتعزلها عن محيطها الاجتماعي، فتفرز شكلا أشد وطأة من شكل ينشأ عن فقدان الفضاء الأصلي، ماديا كان أم معنويا.

---

(1) 'وفي هذا الانتقال المباشر الذي يتم دون سابق إعلام، من واقع الحكي إلى واقع الحكاية، تكمن بالضبط القوة التي تتيح للحكاية أن تقتلع المرء من نفسه'.
جيلبر غرانغيوم(1996)، لغة الكلام والنسيان، ترجمة محمد أسليم، ص.56.

من جهة أخرى، تتعضد هذه الانعكاسات "العبورات النصية" التناظرية الصغرى[1]، على اعتبار أن سطح النص السردي يعرف تواتر صيغ لغوية تتشاكل دلالاتها. وتسفر عملية ربط بعضها ببعض عن خلق لحمة نصية داخلية بين الحكيات الصغرى المكونة؛ ويبرز أن معظم هذه العبورات لا تتم خارج موضوعة الغربة، مهما تباينت الصيغ المعجمية.

ننطلق من كلمة "غريب" التي تأخذ، أحيانا، معنى الغرابة، باعتبارها لاحما مركزيا للتشظي الظاهري، ويحضر تعليق شخصية "حنا السلمان" على الغربة، بشكل عام، قياسا تعتبر المتواليات الأخرى، متماثلات لها:

"كلنا غرباء" قال حنا: "هون أو هونيك، شو الفرق، الإنسان دايما غريب حتى مع امراتي بحس اني غريب..." (ص.193).

يتناظر هذا القياس مجموعة من المتواليات:

1. "وحطت بهم الرحال في "عين كسرين"، حيث بدأت غربتهم الحقيقية. الأولاد ماتوا واحدا بعد الآخر، وقيل يومها إنهم أصيبوا بمرض غريب" (ص.29).
2. "جوليا كانت غريبة" (ص.52).
3. "نبيهة لم تكن تشعر أن هذا الرجل زوجها، كانت معه كالغريبة" (ص.77).
4. "إبراهيم نصار لم يحاول أن يستدرك ظله، وكان ضائعا وغريبا" (ص.126).
5. "وحكاية فيكتور عواد غريبة" (ص.167).
6. "حنا وحده غريب في مدينة غريبة" (ص.206).

ومن جهة أخرى، يمكن أن نعتبر كلمة: صراخ الذي يعبر، بعمق، عن الشعور بالغربة، معبرا نصيا صغيرا بين عدد من المتواليات، بناء على هذا القياس: "الغربة هي هذا الصراخ الذي يخرج من الأعماق" (ص.53)

1- "نورما تصرخ بأنها ضاعت" (ص.8)
2- "إبراهيم يكاد يصرخ، لكنه لا يصرخ" (ص.53).
3- "جلس السجناء وهم يرتجفون خوفا من الصراخ الطالع من الجسد المنتفخ" (ص.71).

---

(1) أنظر المقدمات النظرية.

وفي مستوى آخر، يتفرع عن تحقق الترادف التقريبي التي يماثل بين "الغرباء" و"الحيوانات"، مجموعة من المتواليات. ويشكل، أيضا تقييم، "حنا السلمان" للمجتمع الروائي قياسا لهذا التناظر الصغير: "كل الناس بيموتوا من دون سبب، هيدول كلاب. الإنسان بلا سبب يصير كلب" (ص.88).

1- "عاش حنا في بداية سجنه كالكلب" (ص.55).

2- "وقت شعب كامل بيهرب ويصير يعوي، منصير متل الحيوانات. نحن هيك صرنا متل الحيوانات" (ص.92).

3- "إبراهيم الله يرحمهن ظل كل عمره يقول أنه بدو هاجر، وبعدين مات مثل الكلب" (ص.205)

تستنتج، بشكل عام، أن مقاربة الانعكاسات التخييلية تفترض ضبط التعالقات النصية الممكنة بين النصوص السردية والشعرية المستعادة. ولأن النص السردي، تتوزعه نصوص سردية صغرى، وينتسج على منوال التداخل والتشظي، فيغدو كل حديث عن محكي انعكاسي تطويعا لمفاهيم الانشطارات التخييلية المرآوية. ومن ثم، يخضع تناول مستويات الانعكاس وأنماطه لفسيفسائية النص السردي، إذ إن عملية رصد تناصه الداخلي بين المحكيات المكونة، تنطلق كل مرة من محكي نووي نحو تلمس امتداداته داخل هذه الحكايات؛ وهي العملية التي أفضت إلى تفريع تحليل إلى تكوينات نصية مختلفة، فيتبين أن مسار بناء الانعكاسات الداخلية، خلافا للانعكاسات في البناء السردي التقليدي، مسار متشابك ومعقد يقتضي إجراء تقابلات متعددة، حيث يبدو أن السارد يخصب الحكايتين النوويتين: حكاية "عبد الجليل" وحكاية آدم"، داخل حكاية شخصية "سانتياغو نصار"، ثم يعرج داخل المحكيات الأخرى. ويشكل هذا الإجراء انعكاس الانعكاس الذي تحدث عنه دلنباخ (1977) [1]، أثناء تحليله الانشطارات التخييلية في رواية استعمال الزمن لمشيل بتور. ويلاحظ أيضا أن التجارب المعيشة، رغم تشخيصها الخطابي المتشظي، تنخرط كلها في الفضاء المأساوي الذي كشفت عنه الانعكاسات التخييلية والعبورات النصية: فالصراخ، وغرابة الأشياء،

(1) دلنباخ (1977)، المرجع السابق، ص.157

والمماثلة مع الحيوانات، كلها عناصر نصية تصب في دائرة الغرابة كإحساس محايث، وهي غرابة ظاهرة يقولها السارد. وخلافا لذلك، ليست الغرابة في رواية الغريب، بتعبير مانغينو(1990) [D.Maingueneau] غرابة مذكورة (Dite) أو نظرية ظاهرة، لكنها الأثر الذي يخلفه التلفظ، وخاصة من خلال استعمال الماضي المركب والمسافة بين الأنا: ذات الملفوظ الذي يعامل كضمير الغائب"[1].

1-2- انعكاسات الميتا-نص (الشفرة):

نتصور أن النقاش الذي أثرناه سابقا حول عملية تشكيل التعدد الحكائي، قد أسفر عن نهوض النص السردي على شبكة من الحكايات المتقاطعة ذات سمات مختلفة. وكان واضحا أن المبدأ السردي العام، يكمن في مسعى ـ غير ممكن ـ إلى فك اللغز؛ مما يحول السرد إلى استعادة ضخمة لجزئيات، تنتظمها محكيات صغرى. غيرأن هذا التوليد الحكائي في تشعبه وتناسله اللانهائي، يوتر عملية التلقي، فتنفلت منه باستمرار محاولة إعادة ترتيب الأجزاء النصية. والحال أن هذا الاختيار ماانفك ينبت في مجرى السرد، ملفوظات يمكن اعتبارها حسب دلينباخ(1977) انعكاسات ميتا-نصية[2] ترتكز على العلاقات التبادلية، لتسرد وتمسرح إشكالية كتابة النص السردي؛ وهي تحضر إما بشكل مباشر أو كاستعارات حكائية.

على مستوى الانعكاس المباشر، ينكتب النص السردي في مسار سردي متشعب، فيزرع من حين لآخر ملفوظات، يتساءل من خلالها عن ذاته؛ ذلك أن السارد الذي استحال انعكاسا للمؤلف الواقعي، لا يكتفي بدور السرد، إنما يندرج في قراءة متعددة لنصوص خارجية. وهو شكل إنعكاسي يرتبط بالتلقي الداخلي، ويعكس مغامرة التوليد السردي الخاص، من حيث كونه تأملا مباشرا حول طريقة اشتغاله:

"إبراهيم نصارالذي نروي حكايته، ليس فكرة حتى حكايته ليست حكاية. حكايته خبر عن الحياة والموت، والخبر حين يروى لا يروى كاملا، الحكايات تروى بشكل كامل ومتناسق. لذلك يبحث الكتاب عن أسماء الأبطال، ويجعلون من الإسم مصير الشخصية. أما في خبر إبراهيم فالإسم كان في البداية، وكان البطل يتهاوى خلف أكوام المصائر التي تحيط به" (ص.47).

---

(1) D.Maingueneau(1990), Pragmatique pour le discours litteraire, p.167

(2) أنظر المقدمات النظرية

يشكل هذا الملفوظ خطابا منقولا ميتا-نصيا، لكونه يطرح قضايا أجناسية النص ذاته.

بيد أن هذا التأمل يتبلور ضمن تعارض مع شكل حكائي خارجي، ذلك أن السارد يغدو متلقيا داخليا لعمله الحكائي ضمن سياق الكتابة التقليدية، فاستشف تعارضات وتفاوتات عديدة تنشدإلى قضايا الكتابة بشكل عام. وبناء على، ذلك، سننطلق حول سؤالين مركزيين، منهما لكشف قضايا هذا المستوى التحليلي؛ وهما ما مقصدية التلفظ السردي؟ وما طريقة اشتغاله.

يختار السارد تقويض ثلاثة ثوابت أساسية في الحكاية التقليدية، قصد بناء وعيه الجديد بالكتابة؛ وهي أولا، تقويض نمطية الشخصية كي لا تجسد الأفكار أو الأطروحات، بمعنى أن شخصية "إبراهيم"، الذي يمكن تعميم قضاياه على الشخصيات الأخرى، لا تتبنى شخصية مركزية، ضمن مسار سردي يكثف تصورا حول الذات والمجتمع. ويرتبط هذا التقويض بتقويض الثابت الثاني، من حيث كون حكاية الشخصية تتأسس ضمن مفهوم جديد للشكل الحكائي: فهي تقابل الشكل التام والتناسق بانعدام الشكل واللا-تناسق، لأنها ليست سوى "خبر عن مصير" مع ما يستتبع ذلك من مواصفات الخبر الذي يظل خارج الإنهاء والحسم، على اعتباره أنه يحتمل عدة ترجيحات وتأويلات. وهنا، يحيل السارد على منطق منظوره السردي الذي يأبى، كما رأينا ضمن المحور الأول، موقع المعرفة الكلية كإحدى ثوابت السرد التقليدي. ومن ثم، يغدو النشاط التلفظي جمعا للإخبارات، دون مراعاة انسجام وتناسقها الظاهري. ويوضح السارد ذلك بعبارة استعارية تختزل هذا النزوع التلفظي، عند وصفه الإخبارات بـ"الأكوام"؛ وهو شكل تتداخل عناصره دون ترتيب أو انتظام. بيد أن تمسح النص السردي بهذا الشكل لا يفلته من عقال الربط والضبط الداخليين، حيث إن التحول وعدم انحباس السرد في مجال واحد، إن كانا يفرزان هذا الشكل غير التام والمتشظي في بنيته، فلأنه يعكس طبيعة التجربة الزمنية المستعادة، بوصفها مضمونا حكائيا، لا تبرز خصوصيته سوى مثل هذه الكتابة الشذرية: فالمجتمع الروائي الذي يتحول ويتشظى باستمرار، لا يمكن للحكاية التقليدية بثوابتها المعهودة، أن تحيط بإشكالاته.

تبعا لذلك، لابد للنص السردي الحالي أن يقوض، أيضا، الثابت الثالث الذي يرتبط، بدوره، بالثابتين السابقين، بناء على ربط قضية الشخصية بمصيرها: فعلى الكتابة الحديثة أن تؤسس لعلاقة جديدة بينهما، لا يتطور فيها الزمن الحكائي ليكشف، كما في البناء السردي التقليدي، عن مصير الشخصية. ويتطعم هذا التصور الجديد بهذا الملفوظ:

"أسماء الأبطال هي مشكل الرواية الحديثة، فالحداثة هي الانتقال إلى الفرد. والفرد لا وجود له دون إسم. من أين نأتي بالإسم؟

في الحكايات التقليدية "ألف ليلة وليلة" أو القصة الشفهية، لا وجود للأسماء. الأسماء هي معانيها. الإسم موجود كصفة "نور الهدى" كي ندل على المرأة الجميلة، أو كمهنة "الخياط" و"الصياد"، أو كوضع إجتماعي "الأمير"، أو كانتماء ديني "النصراني" و"اليهودي". إنها أسماء مغفلة، فالإسم هو الدور والمعنى. أما في الأدب الحديث فيجب أن ننسى الدور والمعنى، وننتظر من الإسم أن يجد معناه. إسمك ليس مصيرك، مصيرك هو الذي يعطي إسمك الدلالة" (ص.36).

لا ينبغي أن يخفي هذا التعارض حول علاقة إسم الشخصية بمصيرها، تشابكا ضمنيا بين النص السردي ونص "ألف ليلة وليلة"، ذلك أن النص السردي في استيحائه منطق التناسل الحكائي وتشعبه، يخضعه لاستراتجية سردية جديدة لا تجاور، وفق إجراء التضمين بين الحكايات المكونة، بل يقوم كما رأينا في المحور الأول، بتوليد حكايات جديدة عند بروز أسماء جديدة. على أن السارد يختار الانفصال عن شكل الكتابة التقليدية، خاصة الحكايات التي تقترن أسماء شخصياتها بصفاتها أو انتماءها الديني، عند تصديه لقضية الإسم في علاقته بالمصير.

والحال أنه يفترض في النص السردي أن يبلور تصور المتلقي الداخلي الذي يعارض التصور التقليدي للإشكال، حيث لن يدل الإسم على المصير، ولن يكون الدور والمعنى، بل على السرد أن يبرر أسبقية المصير على الإسم.

يبدو أن جميع شخصيات مجمع الأسرار تمتلك أسماء لا صفات، فمن أين أتى السارد بالأسماء؟ قد يكون لاستناده على الواقع المرجعي إيهاما بواقعية الحكاية. لذلك، لن يكون صعبا أن يجد أسماء شخصياته، حيث تبرز وكأنها ليس هو من صاغها، إنما تتناسل على أنها أسماء مألوفة ومعروفة في الزمن والمكان. ويعبر استعاريا، عن سهولة تشكيل الأسماء من خلال هذا الملفوظ: "يعقوب نصار لم يجد صعوبة في اختيار اسم ابنه. سماه على اسم والده، وكان يتوقع من ابنه أن يسمي ابنه على اسمه" (ص.35).

لا ينفصل الإسم عن المصير داخل النص السردي، إنهما متلاحمان منذ افتتاح السرد؛ وهو مايعبر عنه السارد في موقعين سرديين لاحقين، بقوله: "فالإسم كان في البداية" (ص.47). "والسؤال الذي يأتي في البدء هو الموت" (ص.48). ليس الموت دائما، فيزيائيا، إنما قد يأخذ صيغا بديلة، كالاختفاء والانسحاب من الحياة. ومن ثم، فالإسم يتلون ويرتبط معناه بمصير صاحبه. وفي هذه

الحالة، لم يعد السرد عملية بحث عن المصائر، أي عن المعاني؛ كما أننا، على عكس ما جاء في الملفوظ، لا ننتظر "من الإسم أن يجد معناه"، بل إن في حشد المصائر وإقفال الحكاية منذ البداية، عثور الأسماء على معانيها. وبذلك، ثمة نص سردي يتجاوز ما يقره الأدب الحديث ذاته، حيث لا تغدو العملية السردية بحثا لعنصر عن الآخر، بل إنها توازي بينهما منذ البداية، ولا تستمر إلا لتجد سياقا حكائيا لهما. ولتوضيح هذا الإجراء نورد هذا النموذج:

"المستفيد الوحيد من تلك الضجة التي أثيرت كان حنا السلمان الذي تحول اسمه في السجن إلى حنا المالح. وتغير السماء هو من أهم القضايا التي يطرحها الجنس البشري على نفسه. فعائلة السلمان هي فرع من عائلة البارودي التي هاجرت من شمالي لبنان إلى بيروت في نهاية القرن التاسع عشر. وفي بيروت تغير اسم العائلة من بارودي إلى سلمان البارودي..."(ص.68).

يمكن قراءة هذا الملفوظ على ضوء الاستخراج النظري السابق حول قضية علاقة الإسم بالمصير، حيث نفرز مساري تحولين: تحول اسم "البارودي" إلى "السلمان"، وتحول اسم "السلمان" إلى "المالح". ويظهر أن كلا التحولين ينهض على حكاية شذرية: فلو لم يمت "السلمان" جوعا، لما تحول اسم عائلة "البارودي" إلى عائلة "السلمان"؛ ولو لم يملح جسم "حنا السلمان" في فترة تعذيبه، لما تحول اسمه إلى "حنا المالح". ليتضح أن مصير الشخصية يسبق اسمها، على عكس ما أثبته السارد/ المؤلف الضمني في الملفوظ السابق، لأنه، ربما، يفكر في الأسماء الأصلية للشخصيات التي أعلن عن مصائرها منذ البدء، فيبرر انبثاق الإسم من المصير، بكونه ليس من أطلقه على "حنا السلمان" إنما "الذي غيره هو أبو أحمد، رئيس القواويش في حبس الرمل" (ص.69). ومادام اسم "المالح" صفة، أيضا، لجسم مملح، فهو يحمل "دورا ومعنى" كما هي الأسماء في الف ليلة وليلة، لذلك، سيحاول السارد الا يتعارض مع منطلقاته التي تستند إلى النهج الحديث في الكتابة الأدبية: فبسبب عدم مسؤوليته على تغيير الأسماء، يورد اسم الشخصية الأصلي: "حنا السلمان" في البداية، ولم يذكر اسم "المالح" إلا عند بداية استعادته تجربته داخل السجن.

نستنتج أن النص السردي لا يعرض فقط مادة حكائية، إنما يحتضن أيضا ميتا-خطابات تعيد مساءلة طرق بناء هذه المادة في بعض جوانبها. ومن ثم، فهو ينكتب تحت وعي جديد بحدود الكتابة التقليدية والكتابة الحديثة، مما يجعله ينزع إلى تقويض البناء السردي التراثي. لكن ذلك لا يلغي إمكانية إعادته تطويع بعض تقنيات هذا البناء في قوالب تزكي اختياره التجريب والتجديد مقارنة مع أشكال قريبة منه زمنيا.

وعلى مستوى الانعكاس الميتا-نصي الاستعاري، يمكن بسط مقاطع نصية تبرز هذه الطريقة التشفيرية:

"وعين كسرين" لا تمتع بأية خصائص مميزة، ولا نعثر فيها على آثار تاريخية كالقرى المجاورة التي وجدت فيها نواويس فينيقية. حتى الإسم لا نعرف أصله ومعناه بشكل دقيق. يقول كتاب "معجم أسماء المدن والقرى اللبنانية"، لمؤلفه أنيس فريحة، وهو كتاب يعيد أسماء المدن والقرى إلى أصولها السريانية، وهي اللغة التي كانت سائدة في سوريا ولبنان وفلسطين قبل اللغة العربية، يقول الكتاب إنه لا يوجد أثر لجذر "كسر" في اللغة السريانية، ولكن هذا لا يمنع وجود جذر فينيقي، "كسر" بمعنى نقب الأرض وقلبها" (ص.144).

لا يمكن أن نعيد حرص السارد في البحث داخل المعاجم إلى الرغبة فقط، في مجاوزة نفس السرد التقليدي، بل يستلزم التحليل دمج هذا التطعيم المعجمي داخل محاولة كشف خصوصية الانعكاسات الداخلية للمحكي.

تتبوأ "عين كسرين" مكانة مهمة ضمن التوزيع الفضائي للمحكيات المكونة للمحكي-الإطار، على اعتبار أنها مسرح لحكايات قديمة وحديثة تؤدي وظيفة أساسية في بلورة مقصديات السارد. والحال أن ربط هذا الملفوظ الذي يبحث عن أصل تسميتها بسياقه التلفظي، يجليها قرية تضم مقبرة، يعتقد آل نصار "أن جدهم دفن فيها " أولاده واحتفظ بسره في أيدي النساء. فالنساء الثمانية دفن والأساور الذهبية في أيديهن من المعصم حتى الكوع" (ص.29). لذلك، يرى "إبراهيم" أن من حقه نبش المقابر للوصول إلى السر الدفين. وحينئذ، تندغم العلامات، ويغدو أصل التسمية: القلب والكسر والحذق أيضا، إحالة على طريقة الوصول إلى السر. بيد أن البعد الاستعاري لهذا الحفر عن الأصل/ السر يدفع إلى عملية تواز أخرى، يبلورها السارد في محاولته بدوره الكشف عن السر؛ ذلك أنه يبني تصوره للكتابة السردية من خلال عملية استقصائه لأصل تسمية القرية في خضم صعوبات وإرغامات متعددة، بمعنى أنه يبرز، انعكاسيا، علاقته بالمادة الحكائية بصفتها أسرارا تنغلق على ذاتها، ولهذا لا بد أن تكون عملية السرد شبيهة بعملية الحفر؛ إنما يقتضي ذلك الحصول على شفرة، كالشفرة التي يبحث عنها "إبراهيم" داخل صندوق والده، ليعثر على خريطة الذهب/ السر. ومن ثم، تنتقل العلاقة الاستعارية إلى مجال استعاري آخر:

"فجميع القبور التي تحيط بكنيسة مار جرجس هي لآل نصار، وليس منطقيا أن ينبش جميع القبور. سيبحث في صندوق والده علّه يعثر على الأسماء (...). إبراهيم قرر أن يفتح الصندوق

وينظم أوراقه، من أجل أن يعرف سر النساء وأين جرى دفنهن. لكنه لم يفتحه. بلى فتحه مرة واحدة، فخرجت رائحة تشبه رائحة الموت" (ص.31-32).

مادام الصندوق وسيلة لمعرفة القبر السري، فالعلاقة الفضائية بينهما تظل مشيدة على تواز استعاري: فكما القبر مغلق على أسراره، ينغلق الصندوق، أيضا، على أسراره، وكما تصفع رائحة الموت فاتح القبر، تصفع رائحة شبيهة بها "إبراهيم نصار" فور فتحه الصندوق. والحال أن هذا التوازي الاستعاري، ينفتح على علاقة انعكاسية تصادي الخطوات الأولى لشخصية "إبراهيم" والسارد معا صوب منطقة الأسرار، حيث إن السارد يتحرك في المضمار ذاته: فخطوته السردية الأولى تشكل انفتاحا على الموت الغامض، ويليها النبش في الماضي شبيها بإعادة "إبراهيم" تنظيم أوراق الصندوق الموغلة في الزمن، فكلاهما يبحث عن شفرته الخاصة، وتتمثل للسارد في المرجعيات والذاكرات التي توفر له معطيات يستند إليها ليفك الألغاز، بينما "إبراهيم" تعترضه صعوبات كثيرة:

إبراهيم استخرج من صندوق والده النفتالين مزقا قرأ فيها هذا الوصف للمقبرة. "المقبرة الثالثة بعد مقبرة جرمانوس، من هونيك........النسوان.....لازم أحد يفتحها أو يندفن...... وقد ..(هنا مقطع طويل غير صالح للقراءة) الإحتراز من كلام الناس.....أمام النسوان لأن النسوان......"(ص.145).

يبرز، كما يحيل تعليق السارد على ذلك أن الشفرة مليئة بالثقوب، ولم تعد قابلة للفك؛ مما يجعلها شفرة غامضة لا تفيد، ولن تقود إلى مكمن الذهب، فيبقى السر طي الكتمان الأبدي. غير أن هذه الثقوب لم تثن "إبراهيم" عن عزمه، فأصر على الذهاب إلى نفس المقبرة: "لكن الحرب الأهلية بدأت قبل أن ينفذ قراره" (ص.145). ومن ثم، فالسارد يصرح، من خلال تخطيبه علاقة "إبراهيم" بالشفرة، علاقته بمرجعياته الحكائية: فهو سارد "لا يدري" بالأسرار، ولا يستند إلا على الرواية الشفهية للترهينات الأخرى أو على استقراء بعض الروايات المكتوبة على سبيل الاحتمال والترجيح، رغم أنه "يتأفف" كثيرا من هشاشة مسانده:

"من أين جاءنا كل هذا الموت.

لا أحد يدري. وذكريات يعقوب ووالده وجده لا تفيدنا في شيء. تأتي الذكريات غائمة كأنها مطمورة في بئر، وتخرج وكأنها تنز من جرح قديم لم يندمل" (ص.152).

فمقابل ثقوب الوصية/ الشفرة، وتحولها إلى مزق داخل الصندوق، تحضر الذاكرة مليئة بالثقوب، مما يحيل النص السردي شظايا حكائية، لا تتبلور سرديا إلا عبر الترجيح والاحتمال والمساءلة الكثيفة، كنهج سردي لملء الثغرات، وهو ما يجسده محاولته الدائبة لشق ممرات جديدة إلى الحكاية-الإطار. غير أن صعوبة اختراق دائرة الأسرار تبقي الحكاية لغزا (ص.10)، لا سبيل إلى استنفاد معطياتها. وهنا، يمكن العودة إلى الملفوظ المنطلق، لنحور كلمة "الكشر" إلى كلمة "الحشر"، لتستحيل الكتابة السردية تحققا لعلاقة السارد بالحكاية-الإطار، من حيث كونها، تبعا لعنوان النص السردي، حشرا أو مجمعا للأسرار، إنما السارد واع أن "السر هو المتاهة" (ص.38). لذلك، سوف تكون محاولة استعادته لها دخولا إلى شبكة مكثفة من المعطيات الحكائية.

خلاصة:

يمكن القول، بشكل عام، إن المحكي يعتمد على تعدد الساردين، ويتشكل من محكيات صغرى تتبادل عمليات الخرق باستمرار. ويمثل التكرار والتعارض والتوتر سمات تولد معناها، ذلك أنه بدل محكي توصف فيه الأحداث كأشياء في ذاتها، ضمن علاقة بعضها ببعض، لا تحضر الأحداث سوى شظايا من الواقع المرجعي، ينظر إليها من زوايا مختلفة. وبدل محكي، يتجه كلية نحو نهايته، لا يستطيع هذا المحكي السير دون تراكب وتعارض وتنوب وتداخل عناصره. إنه لا ينتهي، إنما يتراجع ويعيد التشكل ويكون على أهبة الإنطلاق طول السرد. وتفكيكه التصور التقليدي للحبكة، يؤسس مفهوما جديدا للكتابة السردية، يرفض السببية والخطية الزمنية. لذلك، ينتظم على مستوى القراءة لا على مستوى الأحداث. فعلى القارئ الذي ينتهي من القراءة وكأنه خرج من المتاهة، أن يجد انسجاما ما، رغم أن عدم الانسجام ذاته، دلالة إبداعيةعلى عدم انسجام التجربة المرجعية.

الفصل الخامس

اشتغال المحكي في الرواية العربية المعاصرة

على مسار التركيب

لا نقصد من هذا التركيب إعادة تثبيث نتائج التحليل السابقة، إنما نسعى إلى ضبط مقومات التجديد ضمن إعادة رؤية هذه النتائج على ضوء عملية مقارنة للنماذج التي خضعت للتحليل. وإذ نرغب في بناء الاستنتاجات على هذه العملية، فإننا لا نستهدف تعميمها على اشتغال المحكي في الرواية العربية كلها، فمادام الثابت هو "مغامرة" الشكل الروائي، فإننا لا يمكن حصر جميع مقومات التجريب والتجديد على تجارب منفردة. غير أن ارتباط هذه التجارب بالسياق الأدبي والثقافي، بشكل عام، يرجح أن تكون كل تجربة روائية حديثة مستندة إلى هذا المقوم أو ذاك، تبعا لدرجة تقويضها للشكل السردي التقليدي. ومن ثم تظل النتائج التي تبلورها تجربة معينة، قابلة للاشتغال، بدرجات متباينة، داخل التجارب الأخرى.

1- على مسار التقاطع والتباين.

لا شك أن طرق كتابة النصوص السردية الثلاثة تخضع لمقصديات جمالية ودلالية، تجعلها حاملة للدلالة في ذاتها. لذلك، لا يحول إدراج مقاربتها في محاور متماثلة دون تنويع مستويات التحليل، تبعا لتنوع هذه الطرق نفسها.

تظهر المحاور التي خصصت للاختيارات السردية العامة، أن المحكيات الثلاثة، تجمعها خاصية تشظية بناها السردية الكبرى إلى مجموعة من الأجزاء. لكن هذه الشظية تأخذ سمات خلافية من محكي إلى آخر: فهي في محكي المسافات، تنبثق من تجزيئ النص إلى أجزاء تحمل عناوين فرعية، ثم يحدث تفريع هذه الأجزاء ذاتها إلى أقسام سردية صغرى.

أما في محكي ترابها زعفران، فتأخذ شكل تجزيئ النص السردي إلى بنيات سردية تستقل بعناوينها الفرعية، على شكل قصص صغيرة. بينما تدفع هذه التشظية محكي مجمع الأسرار إلى تجديد كل مرة، مدخله السردي، حيث تتجدد بداياته عند كل جزء (هكذا بدات الحكاية)، وكأنه على أهبة الانطلاق للوهلة الأولى.

والأمر أنه إذا كان المظهر التجزيئي غير كاف للقول بحداثة هذه التشظية، نظرا لاعتماده، أيضا، في نصوص سردية تقليدية، فإن ربطه بمنطق إنتاج المادة الحكائية، يبرز أنه ليس مظهرا شكليا يقدم محكيا واحدا مجزأ في نطاق التحبيك التقليدي، بل إنه إفراز لتشظية محايثة للنصوص الثلاثة، من حيث تشذر بناها السردية الصغرى، وتعدد وتنوع المحكيات المكونة للمحكي-الإطار

في المسافات، ينجم تعدد المحكيات من النزوع إلى تشكيل مسارات حكائية صغرى ترتبط بالشخصيات التي عنونت بها الأقسام السردية؛ وهي في تجاورها تستحيل محكيات شذرية تتناوب، في غالب الأحيان، في ما بينها. لكن هذا التجاور الظاهر، يعارضه تداخل حكائي يشبك بين المحكيات، وفق تشابك العلاقات بين الشخصيات في الواقع المرجعي ذاته.

أما في ترابها زعفران، فالتشظي الداخلي يرتبط بتفتيت البنى السردية الكبرى إلى بنى صغرى، هي استعادة سردية لمجموعة من اللحظات: فإذا كانت الشخصية الرئيسية (أنا الفعل) بؤرة تتفرع من خلالها مسارات حكائية متعددة، فإن منطق إنتاج المادة الحكائية يجعلها تتفتت إلى ذوات متعددة؛ مما يحيل الحكي-الإطار مجموعة من المحكيات الشذرية، تتباين أمكنتها وأزمنتها. ويظهر أن لعبة الاستطرادات، وخرق السياقات التلفظية، عبر النقلات الفجائية، من أهم السمات الخطابية التي ترهن هذا الحكي لتوليد سردي متقطع.

بينما في مجمع الأسرار، تغدو هذه التشظية المحايثة دعامة البناء السردي ذاته، حيث إن كل المكونات السردية تتعرض للتفتيت والتشذر: فالمحكي-الإطار يتشكل، أيضا، من محكيات شذرية تتقاطع وتتداخل في ما بينها، ويستند، بدلا من مشاهد متسلسلة ينبثق بعضها من بعض، إلى توليف سردي من التعارضات والتكرارات، مما يجعله يتعرض لاختلالات سردية عميقة.

يبرز، إذن، أن المحكيات الثلاثة تجدد النزوع إلى التشظية، في تساوق مع تقويضها لأسس الشكل السردي التقليدي، إنها لا تبحث عن مظهرة الانسجام، إنما تلجأ، بدرجات متفاوتة، إلى منطق اللا-تصال (Discontinuité)، فترتج بنياتها السردية، انسجاما مع تشظي التجربة الواقعية المستعادة ذاتها، على أن محكي مجمع الأسرار يدفع تجربة تشظيته إلى حدود بعيدة، حيث لم يعد فضاء النص، بتعبير جورج ماري (1981) [G. Mary] فضاء منضدا ومعبدا للعبورات، بل هو فضاء

متوتر، تخاطر فيه الانحرافات والحواجز وخطوط الانفلات والتشوشات، من مستوى إلى آخر، بإحداث عدم استقرار عام"[1].

من جهة أخرى، تتباين المحكيات الثلاثة في تنظيم المنظورات السردية، وفي تلوين بناها السردية وصيغها الخطابية وتنويعها:

ففي المسافات، يشتغل المحكي "الغرائبي" بنية سردية مكونة فيفرز مادة حكائية تجاور المادة الحكائية الواقعية، بينما تشكل الرؤى التهيئية والحلمية، فضاء لتوسيع المستوى الإيهامي، وتجريب التباس صيغه وتداخل تقنياته. وإلى جانب ذلك، منحت للأصوات الداخلية، من خلال الحوارات الداخلية بصيغها المتنوعة، مساحة نصية مهمة.

والواقع أن هذه الخاصيات الخطابية تتساوق مع المنظور السردي العام، حيث إن ترهين السارد، غالبا ما "ماينزلق" إلى التبئير الداخلي، سواء من خلال تسريد دواخل الشخصيات أو من خلال عرض أصواتها بشكل مباشر، على أن ذلك لا يعني أنه سارد كلي المعرفة، إنما نجد أغلب الاخبارات تصفى من خلال الشخصيات المبئرة.

ومن جهة أخرى، تمثل اللغة السردية، أيضا، بصفتها فضاء لتمظهر الكون السردي، إحدى مسالك تصريف الوعي الجديد بالكتابة الروائية: فهي تتمسح بنوعية المضامين، وتتأرجح على الأقل، بين مستويين لغويين، يرتبط الأول بالاقتضاب والاقتصاد في المعجم والتراكيب السردية، بينما يتمخض الثاني عن العدوى الأسلوبية حينما تتماهي لغة السارد مع خطابات الشخصيات أو هواجسها الداخلية.

أما في محكي ترابها زعفران، فيحدث تهجين شبكة الرؤى السردية، بتحول أنا السارد، من حين لآخر، إلى سارد ذي رؤية خلفية، أو بتحول "أنا" الفعل إلى "هو" الفعل. وفي جميع الحالات، يختار ترهين السارد الأول الإفادة من تقنيات عديدة، سار بها إلى أقصى ما يستهدفه سارد محكي المسافات؛ ذلك أن تقنيات الرؤى الحلمية والتهيئية والاستيهامات والتداعيات، إن كانت لا تنفلت، أيضا، من إيحاءات الواقعي، فهي تنازعه فضاء النص، وتسهم في تكثيف بعده الشعري؛ وهي منازعة يسندها الفضاء الأسطوري (الفرعوني والمسيحي)، وفضاء حكايات ألف ليلة وليلة.

---

(1) G.Mary (1981), « Des figures aux structures » ,Poetique, 51,240-241

وإذا كان الوصف، كمكون خطابي، يعضد هذه البنية الشعرية، عند بحثه عن تشكيل الصور، فإنه في غالب الأحيان، يميل إلى منافسة السرد في استعادة المشاهد وملامح الفضاءات والشخصيات، على اعتبار أن حركيته التي تنبثق من اندراجه في الزمن تتيح له إمكانية صياغة جوانب أساسية في التجربة المعيشة المستعادة.

بينما اللغة السردية ليست، فقط، أداة للتعبير والتشخيص، بل تستحيل استراتيجية سردية تجسد البعد "الشعري" للمحكي؛ حيث إن الحيز الضيق للمستوى اللغوي التقريري، يقابله هيمنة المستوى اللغوي الشعري، سواء من حيث المعجم أو التركيب، أو من حيث جرسية تكرار الحروف وتتابعها، على أن هذه اللغة الفصيحة تتوشى بمستوى لغوي شفهي يخرقها كي يدرج أصواتا ضمن صياغتها ولكنتها المرجعيتين، لكن لا يظهر أنها تخضع لتأثيراته، بل، على العكس، تسمه بشفافيتها وتناسقها.

وخلافا لهذين المحكيين، يتموضع سارد محكي مجمع الأسرار، ناظما خارجيا، يحرص على إظهار نسبية معرفته بالمادة الحكائية، فهو يستصدر إخباراته عبر تحطيم البعد الإيهامي في الواقعية التقليدية، حيث إنه يتدخل، من حين لآخر، لإعلان "جهله" بالحكايات، مما يجعله في حالة اختياره حكيها، يبلور عملية السرد على سبيل الترجيح. كما أنه يلجأ من جهة أخرى، إلى خرق السرد ببنيات خارج-حكائية، يستحيل ضمنها، أحيانا، منتجا لميتا-خطابات تعليقية، وأحيانا أخرى، متلقيا داخليا لنصوص خارجية متعددة؛ وهو ما ينوع وظائف حركته السردية، فيخرجه عن خط الساردين الذين يكتفون بعوالمهم الداخلية؛ خاصة أنه ترهين يحرص على إشراك المتلقي، عبر تقويض المسافة التي تفصله عنه.

والحال أن هذه الخاصيات الترهينية تنضج شروط تراجع رؤية ترهين السارد وصوته وتوفر مجالا واسعا لرؤى وأصوات أخرى للمساهمة في بناء الشبكة التبئيرية والتلفظية، على اعتبار أن جدة المنظور السردي، هنا، تراهن على تنويع طرق رؤية الأحداث والمواقف. ولا شك أن لهذه التموضعات الرؤيوية علاقة وطيدة بأشكال تمظهر الصيغ الخطابية، ذلك أن تجنب ترهين السارد الأول، في معظم الأحيان، النفاذ إلى دواخل الشخصيات، يسفر، في مقابل هيمنة المستوى الواقعي، عن ندرة المستوى الإيهامي، المرتبط بالأحلام والاستيهام والرؤى التهيئية والحوارات الداخلية.

وتندرج اللغة السردية، ضمن هذا السياق، كفضاء لتجريب شكل لغوي جديد، يمتزج فيه المستوى اللغوي الفصيح بالمستوى الشفهي، فتحقق سلاليم صوتية تفرز، إضافة إلى تعدد في الرؤية

والوعي، نتوءات حادة على مستوى تشخيص العوالم والتعبير عنها، ذلك أن الشفهي يخرق الفصيح ويشظيه ويحد من هيمنته. فيتضح أنه لا يخضع كما في ترابها زعفران لإيقاعاته (الفصيحة)، بل يحاول، بالعكس، شده إلى التقريرية والمباشرية، ويقوي فيه عزوفه عن المقومات الاستعارية. ومن ثم، تغدو لغة السارد والخطابات المباشرة وغير المباشرة مشدودة بقوة إلى الواقع اليومي؛ مما يجعلها لا تتعارض، فقط، مع لغة المحكيين السابقين، إنما تتصارع كذلك مع الشكل اللغوي الذي يتمسح بالنفس اللغوي التراثي وتراكيبه.

بذلك، تمظهر المحكيات الثلاثة تنوعا في سجلات القول، وتعددا في تقنيات السرد، وتعلن عن جدتها من خلال اهتمامها بتحويل صيغ خطابية تقليدية إلى بؤر تجريبية.

في محاور الزمن الحكائي، يتمخض عن شكل التجزيء، الذي انتهجته المحكيات الثلاثة، تفكيك الانتظامات الزمنية المعهودة، فعوض الاستناد إلى مستوى زمني أول، تنتظم تحته كل العناصر الحكائية، تقدم هذه المحكيات سواء بعنونتها أجزائها (المسافات، ترابها زعفران)، أو بإشارتها إلى بدء السرد من جديد في مستهل كل جزء (مجمع الأسرار)، مستويات زمنية أولى متعددة تكون المستوى الزمني الأول-الإطار.

وليست هذه التشظية الزمنية الأفقية سوى تجل لاختلالات زمنية عميقة تخترق البنية الزمنية الداخلية؛ مما يؤثر، بشكل بالغ، على خطية الزمن الحكائي، وعلى وظائف الحركات الزمنية. بيد أن أثر ذلك على خلخلة الزمنية التقليدية، تظل مرتبطة بالأسس الجمالية والدلالية المعتمدة؛ وهو ما يفرز، بين المحكيات، تفاوتا في درجات صياغة اللعبة الزمنية.

في محكي المسافات، نعدم مؤشرات تاريخية واضحة تسعف في تحديد الفضاء الزمني للقصة المستعادة؛ وهي سمة تجهيلية تتساوق مع تجنب الرؤية السردية العليمة بكل شيء، ومع الرغبة في دفع التجربة الاجتماعية قيد التشخيص السردي إلى اكتساب موقع تمثيلي، ثم تأسيس تصور جديد للإحالة على الواقع.

وفي مستوى آخر، تكشف مقاربة الزمنية الداخلية لهذا المحكي عن امتزاج الزمن الماضي بالحاضر، وانفتاحهما معا على زمن المستقبل، حيث يتحطم الزمن الكرونولوجي، ويتبلور السرد على التكسيرات الزمنية تساوقا مع نوعية التجربة الزمنية التخييلية: فإذا كان توظيف الاستباقات الزمنية على ندرتها، يظهر انحسار مشروع الشخصية، بسبب عدم تحققها سرديا، فتوظيف الاسترجاعات ينسجم مع غياب حركة الشخصيات وانسحابها، في معظم الأحيان إلى دواخلها،

ومن ثم، لم تعد المفارقات الزمنية الاسترجاعية تؤدي وظيفة ملء ثغرات، يخلفها السرد، بل استحالت أفق السرد وحضنا لمجمل مادته الحكائية. بيد أنه، في بعض الأجزاء السردية، ينجم النكوص الزمني عن رفض السارد للخطية الزمنية، حيث يحدث تدوير الزمن الحكائي على نحو تغدو نهاية الحكي الشذري هي نقطة بدايته؛ وهو إجراء زمني لا يتبلور خارج الإيحاءات دائرية الزمن المعيش ذاته.

وعلى مستوى الحركات الزمنية، نجد التلخيص حركة نادرة لا تؤثر على إيقاع السرد، كما أن الحذف يفقد وظيفة تسريع هذا الإيقاع، لأنه يتناوب مع الاسترجاعات التي تعيد السرد إلى الفجوات الزمنية التي يخلفها. أما التواترات الزمنية، فتكتسب وظائف جديدة، حيث لم يعد التكرار وسيطا لإنعاش ذاكرة القارئ، بل إنه تقنية سردية تحاول إزالة الالتباس، وتوجيه التلميحات السابقة. كما يحضر، أحيانا، مناسبة لتجديد مضمون الحدث وصيغته، ضمن سياق تلفظي مغاير. أما التكراري المتشابه فيقلب منطق علاقته التقليدية بالانفرادي، إذ إنه، بدل أن يكون خلفية إخبارية لهذا الأخير، يقوم بتحويله إلى حركة سردية تفصل إحدى مكوناته؛ وهو ما يحيل بنية زمنية مهيمنة تعكس ركود التجربة المعيشة ذاتها.

أما في محكي ترابها زعفران، فالانتظامات الزمنية تأخذ، بشكل عام، هذا المنحى ذاته، غير أنها تعمق تقويض الوظائف التقليدية للحركات الزمنية.

على مستوى الترتيب لا يمنع الطابع الاستعادي (التذكري) للأحداث والمواقف ترتيبا زمنيا منطقيا، بل يوزعها إلى مجموعة من اللحظات، يستحيل، أحيانا، ضبط مواقعها الزمنية؛ فإذا كان ممكنا الحديث عن وجود تكسيرات زمنية، فلا يعني ذلك حدوث مفارقات على خط السرد الكرونولوجي.

إنما تنجم عن علاقة تجاور اللحظات المستعادة، أي أن الاسترجاعات مثلا، لا تحدث لأن السارد يكسر التنامي السردي، كما في الحبكة التقليدية، بل لأنه ينتقل من لحظة إلى أخرى سابقة عنها في الزمن المرجعي؛ وهنا يمكن أن يكون التكسير الزمني بسيطا أو مركبا، حسب ما إذا كان الجزء السردي الذي يدمجه، يحكمه مستوى زمني ينطلق من راهن التلفظ (الكتابة) أم من الزمن الماضي.

والواقع أن هذا التفكيك للتطور الزمني التقليدي لا يتيح للحركات السردية، إمكانية الاضطلاع بأدوارها التقليدية، فحركة التلخيص رغم ندرتها تستبدل وظيفة التلحيم بين المشاهد

للتهيىء، تدريجيا، لاستعادة إحدى اللحظات، دون أن يدل ذلك على كونها خلفية إخبارية لها، بل تقدم كمية من الأفعال والمواقف، وتبرز الطابع التحويطي للسرد. وبذلك، تتجاور المشاهد في ما بينها، فتخلق زمنيتها الخاصة من خلال ميلها إلى تشكيل الصور، وليس إلى تدريم الحبكة؛ وهو ما يحولها خلافا لتوازي زمنها مع زمن القصة في الشكل السردي التقليدي، إلى وقفات زمنية تبطئ سرعة السرد.

أما حركة الحذف، فتفقد في ظل التحبيك المتشظي وانعدام تطور كرونولوجي للسرد، وظيفة تسريع الإيقاع السردي، فتغدو وسيطا لمجاورة مشاهد متناغمة أو متنافرة أو لإظهار فجائية التذكر وانتقائيته، فتلتبس، أحيانا، وظيفته مع الوظيفة التقليدية للاستباق.

بينما إذا كان الوصف الكثيف في الشكل السردي التقليدي يؤشر إلى تكثيف وقفاته الزمنية، فإنه في ترابها زعفران، يحيد عن هذه المقصدية الإيقاعية، فيندرج في الزمن عبر امتزاجه بالسرد، فيخلق مشاهد وصور حركية.

ومن جهة أخرى، نجد هذا المحكي يعتمد على تعدد صيغ التواتر الزمني وينوع طرق اشتغاله، حيث يدفع، بشكل خاص، التكرار المتشابه والانفرادي خارج دائرة استعمالها الوظيفي التقليدي. هكذا لم يعد التكراري المتشابه خلفية إخبارية للانفرادي، بل إنهما يندرجان ضمن علاقات سردية جديدة، يتبادلان فيها، أحيانا مواقعهما التقليدية، وأحيانا أخرى يتناسل الواحد داخل الآخر، فيشكلان مشهدا هجينا. كما يحدث أن تتحول مشاهد انفرادية بفعل 'العدوى التكرارية' إلى مشاهد تكرارية -زائفة، دون إغفال أنه في بعض المقاطع يلتبس الانفرادي بالتكراري المتشابه، مما يقتضي إعادة تأويل المؤشرات الزمنية لترجيح إحدى الصيغتين.

والحال أنه إذا كان تدوير الزمن الحكائي في محكي المسافات، يأخذ طابعا جزئيا، فهو في ترابها زعفران يستحيل الإطار الزمني الذي تشتغل ضمنه كل الانتظامات الزمنية، وليس مرد ذلك، فقط، إلى انتهاء السرد إلى اللحظة الزمنية التي انطلق منها، بل ينبثق، بشكل خاص، من ميل السرد إلى التحرر من قيود الزمن الفيزيائي، فثمة حركة ذهاب وإياب ما بين راهن التلفظ والزمن الماضي، تسعى عبر تأبيد الممارسات القديمة إلى إلغاء التقسيمات المعهودة؛ وهو ما تعضده مجموعة من الميتا-خطابات الدالة على الديمومة.

أما في محكي المسافات، فانتهاء السرد، أيضا، كما في ترابها زعفران، إلى اللحظة الزمنية التي انطلق منها، يفرز منحى زمنيا دائريا؛ إنما تحتضن هذه الدائرة الزمنية الكبرى دوائر زمنية صغرى

تنبثق من اختيار السرد، عند التجزيء الأفقي، النفاذ، أحيانا، إلى المحكي-الإطار من نقط زمنية متماثلة.

والامر أنه بالرغم من وجود مؤشرات تاريخية تحدد بدقة، عكس المحكيين السابقين، التمفصلات الزمنية للقصة، فإن دائرية الزمن الحكائي تعقد مسألة تصنيف المواقع الزمنية للتكوينات الحكائية، إذ إن تجاور افتتاحيات الأجزاء السردية على سطح هذه الدائرة يرجح أن تقع كل المستويات الزمنية الأولى بدايات ممكنة للمحكي-الإطار ومن ثم، لا يمكن الحديث عن الطابع الاسترجاعي لبعض التكوينات، إلا بإثارة مقارنات زمنية محلية، أي أن ما يمكن اعتباره استرجاعا زمنيا، بالنظر إلى بداية السرد، يمكن أن يتموقع في الآن ذاته، نقطة زمنية ضمن المحكي الأول الذي يرتبط ببداية جزء سردي.

من جهة أخرى، إذا كانت تشظية البنية السردية وتداخل عناصر المحكيات المكونة، يؤديان إلى مزج الأزمنة، فإنهما يفرزان أيضا إيقاعا سرديا خاصا، على اعتبار أن الحركات السردية الإيقاعية تفقد وظائفها التقليدية، وتغدو وسائط للانتقال بين المحكيات الشذرية، أو تكوينات حكائية لتلخيص فترة زمنية، قبل إعادة تفصيلها في مشاهد متماسكة. أما التواترات الزمنية، فتستحيل تقنيات سردية لمساوقة شكل الحكي مع مضامينه، ذلك أن رتابة التجربة الزمنية المستعادة تتمظهر خطابيا من خلال هيمنة التكراري المتشابه على حساب الانفرادي الذي ترتبط به المحكيات النووية. كما تتجسد، أيضا، في تعدد التكرارات الزمنية، بصفتها تكوينات نصية تعيد ترسيخ حدث أو موقف، لا لغرض التذكير بهما، بل للتأكيد على تواترهما في الواقع المرجعي.

هكذا، يغدو الزمن الحكي، ضمن هذه التجارب الروائية، مكونا لتجريب تقنيات تنظيم المادة الحكائية، ذلك أنه بقدرما تتقوض كرونولوجيته وتتغير وظائف حركاته الإيقاعية والتواترية، تتقوض الحبكة التقليدية، ليتأسس التحبيك الجديد على التشظية، ومزج الأزمنة، وربط التمظهرات الخطابية بالتجربة الزمنية التخييلية.

على مستوى العلاقات النصية الداخلية، يمكن أن نشير في البدء إلى انشغال النصوص السردية الثلاثة بإعادة لملمة تشظيها من خلال خلقها شبكة من الانعكاسات النصية:

ففي محكي المسافات، يحضر محكي غرائبي محكيا شذريا يعكس على مستوى التخييل المحكي-الإطار الذي يدمجه، حيث إنه يتحقق بنية حكائية تكثف نهايات المسارات السردية، بصفتها محكيات صغرى.

بينما تنتسج تكوينات سردية معابر نصية تناظرية صغرى، تماثل عند تفريعها للسرد، الأجزاء الحكائية، ذلك أنها كوحدات لغوية، تجذب هذه الأجزاء إلى مركز نصي يمثل رحم المحكي- الإطار. أما حضورها كمتواليات سردية، فيحيلها من خلال الترادفات التقريبية، بناءات استعارية تشبك بين أجزاء محكي شذري واحد.

ومن جهة أخرى، تظهر العبورات النصية الكبرى، أن ارتباط تعدد المحكيات الصغرى بتعدد الشخصيات التي عنونت الأقسام السردية بأسمائها يتيح لكل محكي، رغم التشابكات السردية وتباين أحجام الانتشار السردي، إمكانية التبلور دون الخضوع لمحكي آخر.

أما في ترابها زعفران، فيرتبط الانشطار التخييلي بملفوظ انعكاسي، تفرزه قراءة السارد لنص تراثي (ألف ليلة وليلة)، على اعتبار أنه يكشف استعاريا بحث 'الأنا' عن المطلق، في خضم حبوطات الواقع وحرماناته. ولا تأتي، هنا، العبورات النصية التناظرية إلا لترسخ هذا التكثيف الجامع للتشتت، عبر إبرازه لتقاطع المحكيات الشذرية عن ثنائية الوجود/ المطلق والعدم/ النسبي.

والحال أن محكي مجمع الأسرار لا يحيد بدوره، عند تأسيس انشطاراته التخييلية عن التناص الخارجي. إلا أنه، خلافا للمحكيين السابقين، يعقد مسارات تحققها، حيث إنه يعتمد على تعدد محاور الانعكاس، سواء من خلال تخصيب محكي شذري داخل نص خارجي (قصة موت معلن) قبل أن يكسبه موقعا تكثيفيا داخل النص السردي، أو من خلال استثمار التفاعل مع نصوص أخرى (الغويب، حكاية آدم...) لتشكيل تكوينات نصية تكثف، عبر التصادي؛ مسارات حكائية متعددة. أما بالنسبة لعبوراته النصية التناظرية، فتنحو، كذلك، إلى ترسيخ الموضوعات الرئيسية التي تشغل هذه الانشطارات الجزئية.

وفي مستوى آخر، ينجم انشغال مجمع الأسرار بطريقة تشكله إلى إفراز نوعين من اشطارات الشفرة، فالأول مباشر، ويرتبط بميتا-خطابات تطرح أسئلة الكتابة الروائية الحديثة عند تعارضها مع الكتابات التقليدية؛ وهذا يحدث تفكيك نمط الكتابة التراثية (ألف ليلة وليلة)، ويحتفظ، فقط، بإيقاع تناسل الحكايات وارتباطها بأسماء الشخصيات. أما النوع الثاني، فيتحقق على نحو غير مباشر حين يحضر بناءات حكائية تعكس استعاريا مسار تكون المادة الحكائية.

أما محكي ترابها زعفران، فينشغل بانشطار التلفظ بصفته محكيا نوويا يعكس من خلال نشاط 'بطله' النشاط التلفظي للسارد (ممثل المؤلف الضمني)، ذلك أن لعبة الاستبدالات الاستعارية تجعل ترهين السارد يسند لبديله، داخل النص، مهمة إظهار قضايا عملية السرد.

يظهر، إذن، أن الحكيات الثلاثة تؤسس تقنياتها الانشطارية حسب مقصدياتها التركيبية والدلالية. وعلى الرغم من تباينها حول طرق بلورة نمط الانشطارات التخييلية، فإنها، نظرا لبنيتها السردية المتشظية، قد اعتمدت على الانعكاس الاستعاري الذي يعيد رتق، انعكاسيا، أجزاء النص. بيد أن الكشف عن هذه التقنيات يظل رهينا بمستوى تطويع مفهوم الانشطار، دون الخروج عن إجرائيته الاختراقية والتكثيفية للبنية السردية-الكبرى. وهنا في العبورات النصية. لنسج خيوطا منهم في شد الشظي، من خلال مركزه السرد حول عائلات نصية، تشد بدورها إلى رحم بنيوي يؤسس منبع الدلالة.

2- استخراجات عامة (على سبيل الختام)

واضح أن هذه الدراسة لم تسع إلى القبض على تمثلات التجريب داخل الحقل الروائي العربي الحديث برمته، بل استهدفت الكشف من خلال تحليل النصوص السردية المختارة، عن جهود الروائيين في قلب النموذج السردي التقليدي، ضمن مستويات نصية محددة. ولئن كان من النافل إعادة الإشارة إلى كون كل خصوصية روائية، هي، بهذه الدرجة أو تلك، خصوصية مشتركة، على الأقل داخل تيار روائي واحد، فإن ذلك يتيح لنا إمكانية استثمار حصيلة المقاربة الحالية لتثبيت مجموعة من الملاحظات حول اشتغال الحكي في الرواية العربية الحديثة.

نشير، في البدء، إلى أن سرديات الخطاب تقدم، ضمن انفتاحها على نظريات التلفظ والنص، آليات مفاهيمية تظهر، بالرغم من نشوئها ضمن حقل نظري آخر، إجرائيتها في الاقتراب من قضايا الحكي الروائي الحديث؛ ذلك أن المقاربة غالبا ما تطاوعها هذه الآليات في تلمسها لمسالك البحث عن بؤر التجديد. وقد يحدث، أحيانا كذلك، أن نستثمر اختلاف المنظرين حول بعض المفاهيم كي تلاحق قضايا الكتابة السردية بشكل عام.

ولعل اختيار هذه المقاربة الحكي، كمستوى للتحليل، أتاح لنا إمكانيات هامة في توسيع دائرة الدراسة وتعميق لأسئلتها، هكذا لم تتوقف عند المستويات اللفظية والتركيبية، بل ترى ربطهما بمستوى الدلالة أساسيا للإجابة عن فرضية الدراسة.

ومن جهة أخرى، يبرز أننا لا يمكننا ضبط حجم التجديد في الحكي الروائي العربي الحديث، على اعتبار أن الأمر يتعلق بمقاربة تطور جنس أدبي، من سماته الأساسية الانفتاح

والتحول. لذلك تظل إنجازات التحليل رهينة بمستوى المقارنة الضمنية بين الشكل السردي الحديث والشكل السردي التقليدي، الذي تمثل أعمال نجيب محفوظ أهم نماذجه.

يمكن القول إن وعي الروائيين المجددين بكون تقنيات الكتابة السردية، هي مجال، أيضا، لتصريف تصورهم حول الذات والكون، يجعلهم يفيدون من أساليب سردية متنوعة، قد تنتمي إلى الحقل الروائي الأوروبي أو الأمريكي اللاتيني، أو إلى التراث السردي العربي.

بناء على ذلك، لم يعد الشكل الروائي العربي الحديث، يقتصر على تقديم محكي واحد، إنما يبني تصوره للحبكة على تحديد تشظية البنية السردية الكبرى إلى بنى سردية صغرى تحتضنها، في معظم الأحيان، محكيات شذرية. لذلك، فإنه لا يقدم قصة تامة ومتناسقة، ولا يأبه بالتسلسل الزمني المنطقي للأحداث، وما يستتبع ذلك من بناء العقدة وفكها، بل يعتمد على تعدد الحبكات، ويمارس التقطعات من خلال حشد المفارقات، ومزج الأزمنة، وخلخلة وظائف الحركات السردية التقليدية. كما نلاحظ نزوعه نحو تدوير الزمن، وأحيانا يلغي فزيائيته عند تمسحه بخصوصيات الزمن المطلق. ويمكن أن نسجل، أيضا، تأرجحه بين تجهيل زمن ومكان القصة وبين الإفراط بالتعريف بهما، من خلال استعادة التاريخي كمحكي مواز للمحكي الواقعي. وفي كلتا الحالتين، يظهر أن عناصر المحكي-الإطار لا تنتظم بمعزل عن نوعية التجربة الزمنية التخييلية.

أما على مستوى إنتاج المادة الحكائية، فنلمس تراجع ترهين السارد الأول عن مواقعه الرؤيوية التقليدية، فإضافة إلى كونه لم يعد ساردا عليما بكل شيء، بل يشرك أصواتا عديدة في بلورة عملية السرد، ويكشف، أحيانا، للمتلقي الخارجي عن أسرار لعبته، وقد يعلن، خلال ذلك، عن محدودية درايته بخبايا القصة ذاتها، مما يجعله يدرج إخباراته بصفتها احتمالات حكائية.

وإذا كان ذلك لا يعني عدم استمرار السارد في النفاذ إلى دواخل الشخصيات، فإن تطويره لقنوات التبئير الداخلي، يتيح له الاحتفاظ بالصوت دون الرؤية؛ وهو ما يمكنه من فرصة تنويع الرؤى السردية وخلق مسافات جمالية بين الأوعاء.

ومن مميزاته، أيضا، أنه يلجأ إلى استبدال ضمائره النحوية بغية إبراز نوعية علاقته بالمادة الحكائية؛ فكلما حدث انزياح ضميري، نجد مبررات دلالية تحاول أن تنزع عنه طابعه العرضي، فتجليه إحدى تقنيات ربط الشكل بالمضمون.

ومن جانب آخر تتبلور العملية السردية ضمن مسار غير منضد، إذ تعتريها التقطعات والاختراقات التي تنجم عن التنقلات الفجائية بين مسافات تلفظية متباينة. وهنا، يربك التداخل

الحكائي منطق التجاور أو الانسجام، فيتولد نوع من التقتير السردي، أي أن السرد يبلور شذرة نصية إلى نقطة ما، ثم ينحرف، دون أن يشبعها حكائيا إلى شذرة أخرى، قد تنتمي إلى محكي مكون للمحكي-الإطار؛ وهو أسلوب لتداول المحكيات الصغرى الخرق عبر التناوب على الظهور الخطابي.

وفي مستوى آخر، تنشغل تجربة التحديث بتنويع صيغ تخطيب المادة الحكائية وبطرق إدراجها النصي، ولعل سبب ذلك يعود إلى حرصها على أن يستحيل الشكل الخطابي تجسيدا لقضايا المضمون، ورهينا للعبة الرؤى السردية. بحيث إنها من جهة ترى صيغ التذكر والوصف والحلم، والرؤى التهيئية والاستيهامات والحوار الداخلي، كتقنيات سردية لكشف انشغالات الشخصيات، وتستثمرها من جهة، كل حسب نوعيته، إما كمجال لتجديد وظائفها السردية هكذا، على سبيل المثال أضحى المستوى الإيهامي بنية حكائية مكونة تنافس المستوى الواقعي سواء بمعارضته أو بترسيخ اتجاهه الدلالي في استعادة التجربة المعيشة. كما أن الوصف، ضمن علاقته بالسرد، لم يعد حبيس وظيفة رسم إطار لتشكيل المشاهد، إنما يساهم في بناء المحكي من خلال امتزاجه بالسرد، وخلقه للصور بصفتها محكيات شذرية.

بينما تراجعت وظيفة الحوار التقليدية، بسبب اشتغاله المختل، إذ عوض أن يعمق درامية السرد، يدرج عامل اللا-تواصل بين المتحاورين، مما يؤدي إلى اختفائه بسرعة.

لذلك، تنبجس فجائيا أصوات الشخصيات وسط السرد، وتلتبس نوعية الخطابات، مما يجعل القبض على المرجعيات الصوتية يحتاج إلى الاندراج في مقارنة سياقات التلفظ.

ولا شك أن اللغة بصفتها فضاء تشخيص هذه التمظهرات الخطابية، تمثل إحدى بؤر التجديد في الرواية العربية. إنها لم تعد، فقط، أداة للتعبير، بل أضحت استراتيجية سردية. فهي تتلون بالمضامين، وتعكس تصور المؤلف حول الكتابة السردية في علاقتها بالواقع المرجعي. ومن ثم، نلمس اختلافات لغوية واضحة تصل، أحيانا، إلى حدود التعارض بين التجارب الروائية. لتغدو بذلك إحدى مداخل تحديد تيارات الرواية العربية الحديثة. حيث يمكن أن نميز بين تيار الموضوعية والتقريرية اللغوية، وهو في ارتباطه المباشر بالواقع يجرد اللغة من الاستعارات، ويضفرها، في غالب الأحيان، باللغة الشفهية، وبين تيار تشفيف اللغة والوصول بها، بدرجات متفاوتة، إلى حدود اللغة الشعرية، وبين تيار الافادة من اللغة العربية التراثية، خاصة على مستوى التراكيب.

وفي جميع الحالات، يمكن أن تؤسس اللغة السردية حقلا لتجريب أثر السخرية في بلورة عنصر المفارقة، وتنسيب الأشياء؛ على اعتبار أن السخرية، كصيغة خطابية، وكموقع للرؤية، لم تعد شكلا بسيطا لتعارض ظاهر الكلام مع باطنه، بل تحايث النص، موازاة مع مفارقات التجارب المعيشة المستعادة.

ومن جهة أخرى، عمدت الرواية العربية الحديثة إلى مزج محكيات متعددة داخل المحكي-الإطار، فانفتحت على الغرائبي والأسطوري والشعري. ولم تبق، في ذلك حبيسة التراث العربي، بل انخرطت في محاورة التراث العالمي، ضمن عمليات تناص واضحة، حيث يعمد السارد إلى قراءة نصوص خارجية، ويلحمها بعمله السردي؛ وهو ما يتيح له تشكيل بنى سردية صغرى، يقوم، في معظم الأحيان، بتحويلها إلى ملفوظات انعكاسية يكثف من خلالها النص السردي- الإطار.

ولا يجب أن نغفل، أيضا، أن المحكي الروائي الحديث، ينشغل ضمن ما يسمى "العبورات النصية"، بتشكيل متواليات سردية وزرع وحدات لغوية متكررة كي يخلق التماثلات الصغرى. كما أنه يعتمد على المتغايرات النصية، بصفتها المحدد الأساسي في ما إذا كانت المحكيات الصغرى المكونة للمحكي--الإطار تحكمها علاقة تبعية حكائية، أم أنها تتبلور، رغم تداخلها، في استقلال بعضها عن البعض الآخر. ويبرز أن اختفاء مفهوم الشخصية الرئيسية ينتج عنه تشكل إحدى ثوابت هذا التعدد الحكائي.

الحاصل أن خضوع التحديث في الرواية العربية لمنطق التجريب، يجعل الروائيين ينطلقون في مناح عديدة بحثا عن تقنيات جديدة، مما يفرز تنوع التجارب وتباينها، حتى لدى كاتب، أحيانا. ولئن لا يمكن الحديث، بناء على ذلك، عن وجود مدرسة فكرية وإبداعية توحد، رغم وجود الاختلاف، خطوات الروائيين، فإننا نرى أن انسجام هذا التجريب مع خصوصيات شكل الجنس الروائي، سيظل باستمرار وازعا فنيا للبحث عن أشكال جديدة. على أننا، باعتبارنا هذه الملاحظات ليست سوى بداية للتفكير بعمق في أسئلة الرواية العربية الحديثة، نتصور أن مفهومي التجديد والتجريب، لا ينسحبان، حتما على كل ما ينتج في الفترة المعاصرة، بل يظلان رهينين، بعيدا عن كل تغيير سطحي، بمستويات تعميق الوعي بالكتابة السردية، بصفتها تطويرا لنمط سردي جديد يواكب، ضمن مفهوم الواقعية الجديدة، أسئلة الذات والواقع المرجعي.

انجاز

عبد العزيز ضويو

لائحة ترجمة المصطلحات الموظفة

		مجرد	Abstrait
لا-اتصال	Discontinuite	فعلي	Actuel
مدة	Duree	جاذب	Aimante
اشتغال مختل	Dysfonctionnement	مفارقة	Anachronie
ملفوظ	Enonce	استرجاع	Analepse
تلفظ	Enonciation	تناظر	Analogie
غريب	Etrange	تضادي	Antithetique
امتداد	Extention	مستوى خلفي	Arriere-plan
خارج-حكائي	Extradiegetique	مظهر	Aspect
غرائبي	Fantastique	انطوائي	Autarcique
قصة متخيلة	Fiction	مسرود ذاتي	Auto-narrativise
تخييلي	Fictionnel	منقول ذاتي	Auto-rapporte
تبئير	Focalisation	محكي -ذاتي	Auto-recit
مبئر	Focalisant	نصية-ذاتية	Auto-textualite
مبأر	Focalise	شفرة	Code
انزلاق	Glissement	متلفظ- مشارك	Co-enonciateur
متباين-حكائي	Het erodiegetique	واقعي	Concret
هجين	Hybride	تمظهر	Configuration
إيهامي	Illusoire	واصل	Demarcatif
تهيئي	Imaginaire	تحديد	Determination
فوري	Immediat	حكاية	Diegese
تناص	Intertextualite	حكائي	Diegetique
داخل حكائي	Intra-diegetique	خطاب	Discours
البانتونيم	Pantonyme	التكراري المتشابه	Iteratif
نص مواز	Paratexte	فجوة	Lacune

أجناسي موازي	Paragenerique	تناظر كبير	Macro-Analogie
وقف	Pause	بنية كبرى	Macro-Structure
جزئي	Partiel	مسرود	Narrativise
محمول	Predicat	التماثل الكبير	Macro-Similitude
استباق	Prolepse	رحم	Matrice
تكرار متشابه-زائف	Pseudo-iteratif	العجائبي	Merveilleux
محكي نفسي	Psyco-recit	ميتا-حكائي	Meta-Diegetique
منقول	Rapporte	ميتا-دلالة	Meta-Discours
محكي	Recit	ميتا-دلالة	Meta-Signification
محكي أول	Recit premier	تناظر صغير	Micro-Analyse
انعكاس	Reflexion	قصة صغرى	Micro-histoire
الازدواج	Reduplication	تماثل صغير	Micro-Similitude
انعكاسية	Reflexivite	الانشطار	Mise en abyme
مرجعي	Referentiel	صيغة	Mode
تكراري	Repetitif	الحوار الداخلي	Monologue
تمثيلية	Representativite	تذكاري	Monumental
كاشف	Revelateur	مسرود	Narrativise
مشهد	Scene	السرديات	Narratologie
متماثلة	Similante	سرد	Narration
انفرادي	Singulatif	مستوى سردي	Niveau narratif
تلخيص	Sommaire	لائحة الأسماء	Nomenclature
تخصيص	Specification	اللا-مبأر	Non-focalise
مرآوي	Speculaire	كتابي	Scriptural
بالقوة	Virtuel	منظومة	Systeme
موضوعة	Theme	توتر	Tension
متغايرة	Variante	كلي	Totalitaire
		المعيش	Vecu

لائحة المصادر والمراجع

ملحوظة

يشير التاريخ الموضوع بين قوسين إلى تاريخ الطبعة الأولى. لكن يحدث أن نعتمد على طبعة جديدة، وفي هذه الحالة فإننا نكرر الإشارة إلى تاريخها. أما بالنسبة للأعمال المترجمة، فالتواريخ التي تتاخم أسماء مؤلفيها الأصليين، تحيل على تواريخ ترجمتها، وليس إلى تواريخ صدورها في لغتها الأصلية.

1- المتن الروائي

الخراط إدوار (1985)، ترابها زعفران، (ط2.1991) بيروت، دار الاداب.

خوري إلياس. (1994)، مجمع الأسرار، بيروت، دار الآداب.

عبد المجيد إبراهيم. (1983)، المسافات، القاهرة، دار المستقبل العربي.

جارسيا ماركيز جابريال (1984)، سرد أحداث موت معلن، القاهرة، مكتبة مدبولي، ترجمة عبد المنعم سليم

Camus, A (1975), *L'étranger*, Paris, Gallimard.

Garcia Marques.G (1981), *Chronique d'une mort annoncée*, Paris, Traduit par C.Cauffon

2- المراجع بالعربية

الخراط إدوار (1993)، *الحساسية الجديدة*، بيروت، دار الآداب.

اليابوري أحمد (1988)، *النقد الأدبي المعاصر*، الوحدة، 49.

اليابوري أحمد (1993)، *دينامية النص الروائي*، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب.

بارط رولان(1985)، *درجة الصفر في الكتابة*، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ترجمة محمد برادة.

محمد برادة (1996)، *أسئلة النقد، أسئلة الرواية*، الدار البيضاء، الرابطة.

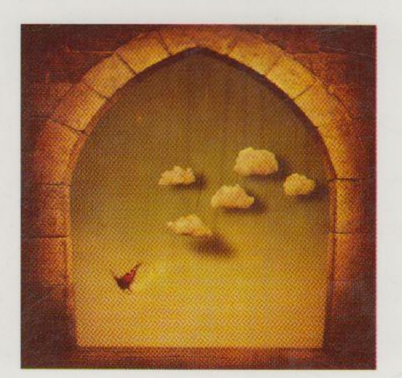
كليطو عبد الفتاح (1995)، *لسان آدم*، البيضاء، تبقال، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي.

كروكشانك جون (1986)، *البير كامي وادب التمرد*، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ترجمة جلال العشري
شادلي المصطفى (1994)، إشكالية تلقي العجائبي، *آفاق*، 55، صفحات: 57-63.
غرانغيوم جلبير (1996)، *لغة العلاج والنسيان*. مكناس، سندي، ترجمة: محمد أسليم.
يقطين سعيد (1989)، *تحليل الخطاب الروائي*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
يقطين سعيد (1989)، *انفتاح النص*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
يقطين سعيد (1992)، *الرواية والتراث السرد*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

3- المراجع بالفرنسية

Adam. J. (1993), *La description*, Paris, P.U.F.
Alleman.B (1979),«De l'ironie en tant que principe litteraire» in *Poétique*,36, pp.385-398.
Bal. M. (1984) *Narratologie*, Paris, Hespublishus/ Utrechet.
Bellenger. L. (1979), *L'expression Orale*, Paris, P.U.F.
Benveniste. E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
Chadli. EM. (1995),*Sémiotique, vers une nouvelle sémiotique du texte*, Rabat, publications de la faculté. des lettres
Compagon.A.(1978), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, seuil
Cordesse.G.(1986), «note sur l énonciation narrative» in *Poétique*, 65, pp.43-46.
Cohn.D.(1981), *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, traduit par Alain Bony.
Couegnas. D. (1992), *Introduction a la paralittérature*, Paris, Seuil.
Dallenbach. L. (1976), «Intertexte et Autotexte», in *Poetique*, 27, pp. 282-296.
Dallenbach. L. (1977), *Le récit Spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
Farcy. G-D. (1986), «De l'obstination narratologique» in *Poétique*, pp. 491-505.
Genette. G. (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
Genette. G. (1972), «Discours du récit», *in Figures III*, Paris, Seuil.
Genette. G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

Genette. G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
Genette. G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
Gollut. J.D.G. (1993), *Conter les rêves du roman*, Paris, Gallimard.
Guyon. F.V.R. (1970), *Critique du roman*, Paris, Gallimard.
Hamon. Ph. (1981) *Introduction à l analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
Heuvel. P.V.D. (1985), *Parole, Mot, Silence*. Paris, Jose Corti.
Kristeva. J. *Le texte du roman*, (Ed 3 1979), Paris, Mouton.
Lejeune. Ph. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
Lintevelt. J. (1981*), Essai de typologie narrative* (Ed. 2 1997), Paris, Jose corti.
Mdaghri. A. (1989), *Narratologie*, Rabat, Presse Okad.
Maingueneau. D.(1981),*Approche de l'énonciation en l'linguistique française*, Paris, Hachette.
Maingueneau. D. (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordos.
Mary. G. (1992), «Des figures aux structures» In *Poétique*, 51, pp. 259-278.
Malrieu. J. (1992), *Le fantastique*, Paris, Hachette.
Mercier. G.L. (1996), *La parole romanesque*, Paris, Klinckseiek
Riffaterre. M. (1979), *Production du texte*, Paris, Seuil.
Riffaterre. M. (1982), «illusion référentielle», in *littérature et réalité*, Paris, Seuil. pp. 91-118.
Ricardou. J. (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.
Ricardou. J. (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.
Ricardou. J. (1973), *Le nouveau roman*, (Ed 2. 1990), Paris, Seuil.
Ricoeur. P. (1984), *Temps et récit II*, Paris, Seuil.
Tadie. J. y. (1978), *Le récit poétique*, Paris, P.U.F.
Todorov. T. (1966), «Les catégories du récit littéraire», in *Communications*, 8 pp. 131-157.
Todorov. T. (1970), *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
Vitoux. P. (1982), «Le jeu de la focalisation», in *poétique*, 51 pp. 359-368.



الدكتور عبد العزيز ضويو

ما زال البحث في قضايا الكتابة الروائية العربية، في حاجة إلى تراكم نقدي يواكب بعمق انخراطها، منذ ثلاثة عقود، في تجربة صياغة روائية جديدة لعوالمها التخييلية. وتسعى هذه الدراسة، دون ادعاء تقديم إجابات كافية، إلى المساهمة في توسيع البحث في هذا المجال من خلال دراستها لاشتغال "المحكي" في نماذج روائية حديثة. لذلك، فهي تحاول بلورة فرضيتها ضمن مقاربة تحليلية لمستويات نصية مختلفة، تتلمس فيها احتضانها لتمثلات التجديد والتجريب.

Experimentation in contemporary Arabic novel

التجريب في الرواية العربية المعاصرة

دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة

والحال أنه بقدرما يفرز التراكم الروائي العربي الجديد أشكالا روائية تحديثية، بقدرما تتعقد عملية اختيار نماذج سردية تمثله. على أننا، إذ نثبت كون أغلبية النصوص الروائية، التي صدرت عن وعي إبداعي جديد تظل ملائمة لمشروع المقاربة الحالية، لا نرى أن دواعي اختيار النماذج المدروسة يعود إلى نزوع معياري تفضيلي، بل إننا أمام ضرورة الاختيار نقترح ثلاثة نماذج روائية تنتمي لفترة زمنية، نفترض أن الكتابة الروائية العربية عمقت خلالها نزوعها إلى التجريب. وقد حصرنا المتن في ثلاث روايات، نظرا لحداثتها وتنوع قضاياها، وارتباطها بمؤلفين راكموا تجارب روائية تتمايز في طرق كتابتها؛ وهو ما يساعد على توسيع دائرة القضايا التي تطرحها "المحكيات" [illegible] ويتعلق الأمر برواية المسافات لإبراهيم عبد المجيد (1983)، ورواية ترابها زعفران لإدوار الخراط (1985)، ورواية مجمع الأسرار لإلياس خوري (1994).







